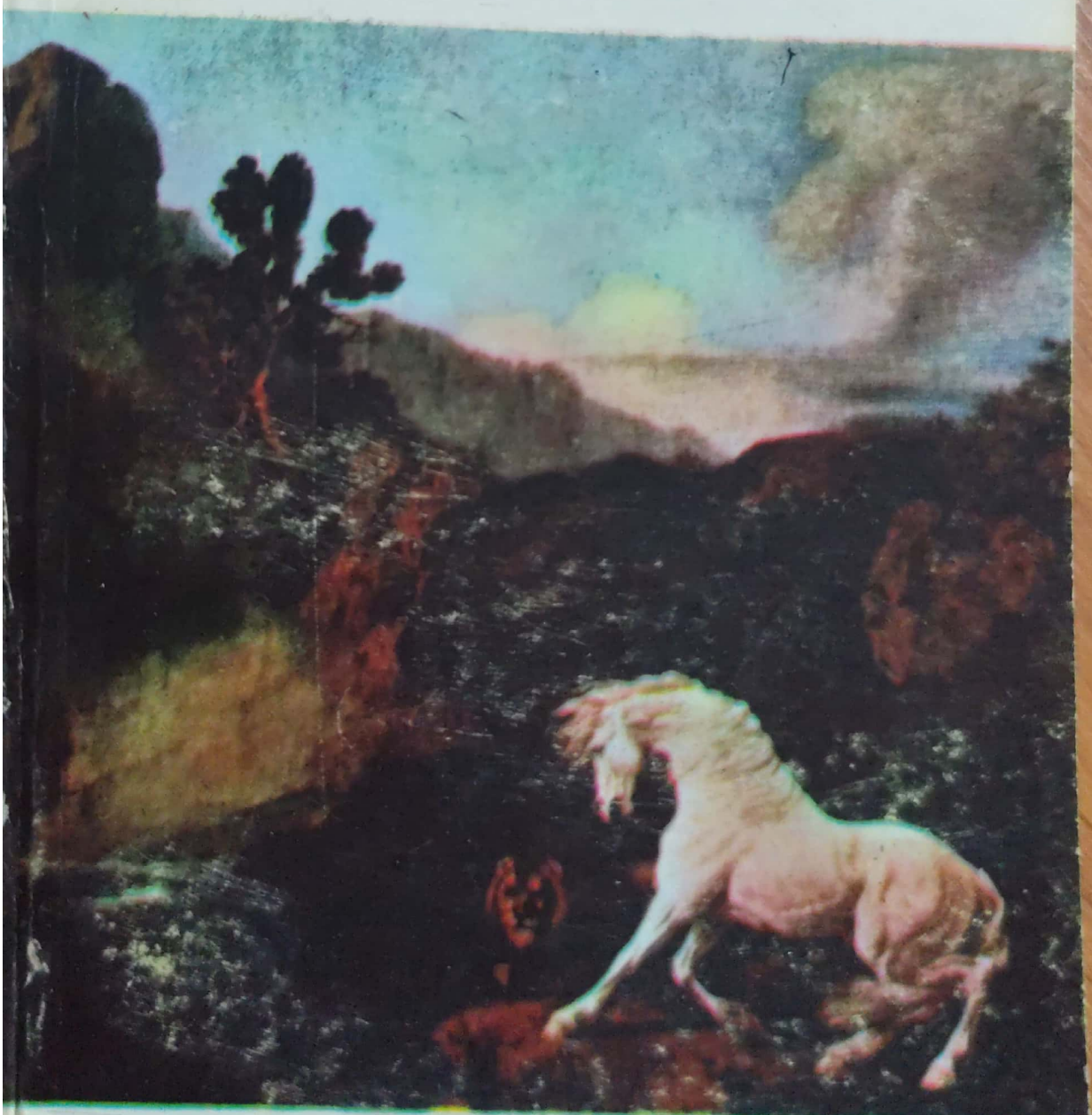
Hugh Honour

romantismul



Editura Meridiane

Romantismul

Lui Rodica
de Hos, Crăciun
1984

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

HUGH HONOUR

Romanticism

Allen Lane, Penguin Books Ltd ·
17 Grosvenor Gardens, London SWIW OBD
First published, 1979, Penguin Books Ltd
Harmondsworth Middlessex, England
Copyright (C), F leming Honour Ltd, 1979

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Hugh Honour

romantismul

Vol. II.

Traducere de
MIRCEA M. TOMUŞ

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI 1983

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

Introducere

1. Arthur O. Lovejoy, „On the Discrimination of Romanticisms", (1923), în *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 228—253. Ulterior, Lovejoy avea să adopte o atitudine mai puţin restrictivă faţă de romantism, de pildă în *The Great Chain of Being* (1936), New York, 1960, pp. 288—314.

2. F. R. de Toreinx (alias Rontiex), *Histoire du Romantisme en France*, Paris, 1829, p. 16.

3. Scrisoarea de la 5 martie adresată lui F.-B. de Mercey, publicată în *„Réunion des Sociétés des Beaux Arts des Départements"*, a noua ședinţă, 1885, p. 351. Comentînd cartea lui Mercey, *Études sur les Beaux Arts* (Paris, 1855) Schnetz regreta că acesta se ocupă atît de puţin cu „mișcarea revoluţionară și artistică ce a avut loc în Franţa de la 1814 pînă la 1825", spunînd în continuare: „Le mouvement révolutionnaire artistique qui s'opéra en France de 1814 à 1825", și mai apoi: „j'étais dans le mêlée à cette époque et j'ai pu suivre toutes ses phases; ce mouvement n'a pas été une insurecction, ni l'effet d'un parti pris; il s'est autant produit par la pente naturelle des idées. Je dirai plus, ce mouvement avait été commencé par M. David lui-même, par l'enseignement quotidien qu'il donnait à ses élèves dans le dernier temps de son séjour à Paris" („eram în mijlocul evenimentelor la acea dată și am putut urmări toate fazele ei; această mișcare nu a fost o insurecţie, nici rezultatul unor hotărîri preconcepute. Ea s-a produs de-a lungul pantei naturale a ideilor. Mai mult decît atît, această mișcare fusese începută de Dl. David însuși, prin lecţiile pe care le dădea elevilor săi zilnic, în acele vremuri, la sfîrșitul perioadei cînd a locuit la Paris). Ca o justificare la ultima afirmaţie, el a anexat o copie a unei scrisori, pe care David i-a trimis-o de la Bruxelles, în 1825, în care apare remarca: „Je dis plus, bouchez-vous les oreilles aux propos gigantesques des partisans de l'antique, dont je suis associé, mon goût

dans tous les temps m'y portait naturellement; vous, le vôtre, n'est pas inférieur quand on sait le traiter comme vous ..." (Vă spun mai mult, astupați-vă urechile la grandioasele palavre ale partizanilor antichității, căreia îi sînt asociat, căci întotdeauna gustul meu m-a împins către aceasta, după firea-mi; cît despre gustul Dvs., el nu-i cu nimic mai prejos dacă știi să-l tratezi așa cum faceți Dvs ..."

1. ÎN LIPSA UNUI NUME MAI BUN

1. Prima definiție este cea dată de Friedrich Schlegel în *Athenäum*, 1798, Fragmente 116, care începe astfel: „Die Romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie ..." („Poezia romantică este o poezie universală progresistă"). (F. Schlegel, *Kritische Schriften*, pp. 38—39.

2. *La Muse française*, II, (1824), p. 301. Citat de André Maurois, *Victor Hugo*, London, 1956, p. 107.

3. Prefață la *Nouvelles Odes*, Paris, 1824; vezi R. Bray, p. 100. O remarcă similară fusese făcută și în prefața editorială a primului volum de „*Tablettes romantiques*" (continuate ca „*Annales romantiques*") Paris, 1823: „Tout dans ce siècle est devenu matière de discussion: les crimes, les vertus, le mauvais, le beau. La littérature, comme la politique et la religion, a eu ses fanatiques. Pour réussir à s'entendre plus difficilement, on a inventé une dénomination nouvelle, un genre nouveau, le genre romantique. On l'a opposé au classique. Mais n'oublions pas qu'il n'y a que deux sortes de littérature, la bonne et la mauvaise ..." („În acest secol, totul a devenit obiect de discuție: crimele, virtutea, răul, frumosul. Literatura, întocmai ca și politica și religia, și-a avut fanaticii ei. Pentru ca să reușim să ne înțelegem mai greu, s-a inventat un nume nou, un gen nou, genul romantic. A fost opus clasicului. Dar să nu uităm că nu există decît două feluri de literatură, cea bună și cea rea ..."). În același periodic, Charles Nodier (pp. 6—14) propunea să se facă distincție între așa-zișii „*romantiques*" și „une école innommée ... qui j'appellerai cependant, si l'on veut, l'école *frénétique*" (o școală fără nume ... pe care o voi denumi totuși, dacă îmi permiteți, școala *frenetică*). Hugo a contribuit și el la publicarea acestor „*Tablettes romantiques*".

4. Pentru atitudinea lui Goethe, vezi R. Benz, *Goethe und die romantische Kunst*, München, 1940 și Gerhard S. Kallienke, *Das Verthältnis von Goethe und Runge*, Hamburg, 1972. Atitudinea lui Byron era bine cunoscută: în 1818, Pietro Giordani a remarcat că poetul refuza să-și discute opera, poezia în general și „peggio poi de 'romantici' ch'egli abomina!! (e sai che essi l'hanno constituto lor patriarcha, anzi idolo)" (și mai puțin pe romantici pe care îi detestă!! (și știi că ei l-au făcut patriarhul lor, și idol)). *Epistolario di Pietro Giordani*, ed. A. Gusalli, Milano, 1865, iv, p. 203.

Scanned with OKEN Scanner

5. Stendhal a identificat romantismul cu contemporaneitatea, scriind în *Racine et Shakespeare*, în anul 1823: *Le Romantisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus plaisir possible. *Le classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands pères" *(Romantismul* este arta de a prezenta popoarelor operele literare care, în starea actuală a lor obiceiuri și crezuri, sînt susceptibile de a le oferi plăcerea cea mai mare. Dimpotrivă, *clasicismul*, le reprezintă literatura care oferea cea mai mare plăcere străbunicilor lor) (ed. R. Fayolle, Paris, 1970, p. 71). Pentru Pușkin, vezi John Mercereau, jr. „Pushkin's Concept of Romanticism" în „*Studies in Romanticism*", III, 1963—1964, pp. 24—41.

6. Théophile Silvestre, *Les Artistes français, études d'après nature* (1855), Paris, 1878, p. 118. Delacroix a citit și a fost de acord cu capitolul despre el; vezi „*Delacroix: Journal*", II, p. 163. Într-o scrisoare datată 8 iunie 1855, el remarca pe marginea „școlii romantice": „Les écoles, les coteries, ne sont autre chose que des associations de médiocrités ..." (Școlile, coteriile nu sînt altceva decît adunături de mediocrități ...) *(Correspondance Générale d'Eugène Delacroix*, ed. A. Joubin, Paris, 1836—1838, III, p. 265*)*. Cît despre pretenția sa de a fi un clasic pur și simplu, vezi P. Jamot, *Romantisme et l'art*, Paris, 1928, p. 101).

7. *Journal de Delécluze*, 1824—1828, ed. R. Baschet, Paris, 1948, p. 124. O caricatură din anul 1824 exprimă concepția anti-romantică despre „*le romantisme*", înfățișîndu-l drept un căpcăun diform călcînd în picioare „*les classiques*" și „*le bon sens*". [Fig. III. Fotografia: Bibliothèque Nationale, Paris].

8. P. Valéry, *Mauvaises pensées*, Paris, 1942, p. 35.

9. H. Eichner, p. 150.

10. Un critic anonim al Salonului din 1827, citat de M. Z. Shroder în H. Eichner, p. 150—

11. Jacques Barzun, *Classic, Romantic and Modern*, (1943), New York, 1961, pp. 155—168, citează numeroase cazuri în care s-a folosit cuvîntul „romantic", împreună cu un larg și binevoitor evantai de sensuri.

12. „*Il Conciliatore*", 13 septembrie 1818, p. 14. Cuvintele „*all nonsense*" (ce absurditate) sînt în engleză în text. În același periodic, Ermes Visconti definește romantismul în sens negativ. (3 noiembrie 1818) „Romantismul nu constă doar din veșnicele povestiri cu vrăjitoare, vîrcolaci și miracole, demne de un „*prato fiorito*', sau din jelanii și din dîrdîieli în cimitir ... Romantismul nu constă doar din melancolie și întunecare ... Stilul romantic nu are ca scop exaltarea oarbă a evului mediu ... Teoriile așa-zișilor inovatori nu reprezintă un mijloc de evaziune de la regulă, ele nu fac decît să scuteaască omul de povara

pedantismului". Pentru ideile fondatorilor periodicului, vezi G. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Neapole, 1905.

13. Întreaga istorie a cuvîntului poate fi găsită în H. Eichner.

14. O Strunk, *Source Readings in Music History*, Londra, 1952, p. 777. Se poate consulta și Ronald Taylor, *Hoffmann*, Londra, 1963, p. 50. Cele mai importante scrieri ale lui Hoffmann despre muzică (nuvele și articole) pot fi găsite într-un Goldmann Gelbe Taschenbuch, E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen und Schriften*, München n.d.

15. Pentru Préault, vezi E. Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris 1880, p. 142. Pentru Allston, vezi Barbara Novak, *American Painting of the nineteenth Century*, New York și Londra, 1969, p. 291.

16. În anul 1807, într-o conferință, Schelling i-a adus tribut „Splendidei teorii nou instituite a lui Winckelmann ... el a restabilit întreaga funcțiune operativă a sufletului în artă și a înălțat-o de la statutul unei ignobile dependințe, pe tărîmurile libertății spirituale ..."; vezi Herbert Read, *The True Voice of Feeling*, Londra, 1953, p. 327. Hegel adoptase același punct de vedere în *Vorlesungen über die Ästhetik*, (1835) ed. R. Bubner, Stuttgart, 1971, pp. 117—118.

17. Eva Reitharovà și Werner Sumowski „Beiträge zu Caspar David Friedrich" în „*Panthcon*", XXXV, 1977, pp. 43—46.

18. *Cimitirul evreiesc* de Jacob van Ruisdael, c. 1660, operă din Muzeul din Dresda pe care Goethe a lăudat-o din plin. Uneori a fost descris drept un tablou proto-romantic. Pentru o interpretare în contextul iconografiei secolului al XVII-lea, vezi Ioury Kouznetsov, „Sur le symbolisme dans les paysages de Jacob van Ruisdael", în „*Bulletin du Musée National de Varsovie*", XIV, 1973, pp. 31—41.

19. Cuvintele sînt citate din Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory*, Ithaca, N.Y., 1959, p. 2.

20. „Über den Grund unseres Glaubens an eine göttliche Weltregierung" in *Philosophisches Journal;* textul german a fost tipărit împreună cu un comentariu în Ronald Taylor, *The Romantic Tradition in Germany; An Anthology*, Londra, 1970, pp. 111—126.

21. Novalis, I, p. 318.

22. Cartea lui Ramdohr *Charis* a fost luată în derîdere în periodicul fraților Schlegel; vezi H. Lippuner, *Wackenroder / Tieck und die bildende Kunst*, Zürich, 1965, p. 213.

23. Textul lui Friedrich a fost revizuit pentru a fi dat publicării de către C. A. Semler, autorul unui tratat despre pictura de peisaj, ca mijloc de vehiculare a expresiei emoționale, *Untersuchungen über die höchste Volkommenheit in den Werke der Landschaftsmalerei*, Dresda, 1800.

Scanned with OKEN Scanner

24. Pentru descrierea ramei (tipărită între descrierea și interpretarea tabloului) vezi Lista ilustrațiilor, nota 1.

25. S. Hinz, p. 96.

26. S. Hinz, pp. 82—134. Cheia acestui punct de vedere o reprezintă probabil afirmația (Hinz, p. 86) „des Kunstlers Gefühl ist sein Gesetz" (Simțirea artistului este legea lui) care se aseamănă izbitor cu o remarcă din definiția pe care Friedrich Schlegel a dat-o în 1798 poeziei romantice. *(Kritische Schriften*, p. 39*)*; „die Willkur des Dichters kein Gesetz über sich leide". („Capriciul poetului nu se supune nici unei legi").

27. A. J. Finberg, p. 126. Tabloul e expus la Museum of Fine Arts din Boston, Massachussets.

28. Una descrisă de către Friedrich Leopold Count Stolberg *(Travels through Germany* ... Londra, 1796*)* a provocat următorul comentariu al lui J. H. Fuseli: „A vedea un simplu obiect din fața ochilor noștri unindu-se cu imensitatea copleșește, fără îndoială, orișice minte, însă de ce ar fi «netăgăduita omnipotență a lui Dumnezeu» mai vizibilă pentru un filosof în tunetele și norii de spumă ai unei cascade decît în șoapta unei adieri de vînt, acest lucru nu e ușor de descoperit." Vezi Ernest Lee Tuveson *The Imagination as a means of Grace* Berkeley și Los Angeles 1960, p. 175.

29. A. J. Finberg, p. 117.

30. Ibidem, p. 126.

31. *Winter* (prima parte a ciclului *The Seasons* urmează a fi publicată), Londra, 1729, versurile 414—424, Pentru Turner și James Thomson vezi Jack Lindsay, *Turner*, (1966), St. Albans 1973; Anne Livermore, „The Unknown Book of verse of J. M. W. Turner's în *„The Connoisseur Year Book"*, 1957, pp. 78—86; Jerrold Ziff, „J. M. W. Turner on Poetry and Pointing" în *„Studies in Romanticism"*, III, 1964, pp. 193—215. Pentru atitudinea lui Thomson față de natură, vezi John Barell *The Idea of Landscape and the Sense of Place*, Cambridge, 1972. Pentru pictura lui Loutherbourg, vezi *„Philippe Jacques de Loutherbourg"*, cat. exp., Iveagh Bequest, Kenwood, 1973, no. 39.

32. Tonul *Iernii* este stabilit de la început printr-o invocație:

> „Vezi, *Iarna* vine-n anul schimbător,
> Tristă și-ursuză, cu puteri crescînde,
> Ceți și Nori și Vifor. Fie-mi tema
> Ele, ce mă îndeamnă la solemne
> Gînduri cerești. Binevenite fiți,
> Joviale-orori și înruditelor
> Întunecimi. Eu vă salut!"

33. W. H. Pyne, *Wine and Walnuts*, Londra, 1823, vezi W. Thornbury *The Life of J. M. W. Turner*, R.A., Londra, 1862, I, pp. 159—160.

Scanned with OKEN Scanner

34. *The Life, Letters and Writings of Charles Lamb*, ed. P. Fitzgerald, Londra, 1895, IV, p. 205.

35. „Panoramele" sau dioramele fără zgomot și alte efecte s-au bucurat de un mare succes de-a lungul secolului al XIX-lea, însă artiștii le priveau în general drept niște simple spectacole mecanice. John Constable scria în 1803: „Să nu căutăm și să nu ne așteptăm să găsim marile principii în acest mod de a descrie natura." (C. R. Leslie, p. 17).

36. „*Turner: Imagination and Reality*", cat. exp., Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 10.

37. În Franța, Napoleon a fost deseori asociat cu Hanibal; vezi Carl Körner *Die Funktion der Beaux Arts in Frankreich 1795—1815*, Stuttgart, 1976, pp. 102, 257—258. Însă în Anglia, această asociație nu a implicat întotdeauna un compliment, de pildă la J. C. Eustace *A Classical Tour through Italy An MDCCCII* (1813), Londra, 1817, IV, p. 122.

38. În scrierile franceze de factură oficială ale Imperiului, Napoleon este numit mai curînd un „pacificateur" decît un „vainqueur". Încă din anul 1797, el declara în proclamația de la Bassano: „Le directoire exécutif n'a rien épargné pour donner la Paix à l'Europe (Directoratul executiv n-a precupețit nimic pentru a oferi Pacea Europei). Vezi Carl Körner, *op. cit.*, pp. 133—141.

39. Primele scene de război ale lui Gros au constituit subiectul unei controverse atît artistice cît și politice; vezi Jean Lacambre în „*French Painting* 1774—1830", no. 88. *Bătălia de la Aboukir* (Muzeul Versailles) a fost comandată de Murat care ocupă un loc central în acest tablou. Autorul anonim al lucrării *La Critique des critiques du Sallon* (sic) *de* 1806 — (Paris, 1807, p. 37) dă replica celor care-l comparaseră nefavorabil pe Gros cu Le Brun: „... les batailles de le Brun sont remplies de figures purement *académiques* il a des attitudes et des poses *de prédilection;* celles de M. Gros sont sensiblement plus conformes à la nature". În ce privește culoarea, „Le Brun est lourde, terne, monotone, généralement tirait sur le brique; celle de M. Gros est chaude, transparente, variée. Cet artiste semble, pour cette partie de l'art, tenir le milieu entre Rubens et Paul Véronese" („bătăliile lui Le Brun sînt pline de figuri pur *academice*, el dă dovada unor atitudini și poze *de predilecție*, cele ale D-lui Gros sînt mult mai fidele față de natură". În culoare, Le Brun e greoi, tern, monoton, cu tonuri care tind în general spre cărămiziu, cea a D-lui Gros e caldă, transparentă, variată. Acest artist pare, din acest punct de vedere al artei, să ocupe locul între Rubens și Paul Véronese.")

40. Delécluze, p. 295.

41. *Ibidem*, p. 246.

42. „*L'Artiste*", I, 1831, p. 211.

43. A. De Musset *Oeuvres complètes en prose*, ed. M. Allem și P. Courant, Paris, 1960, p. 958. Citatul provine dintr-o recenzie (27 octombrie 1830) la o expoziție de

Scanned with OKEN Scanner

caritate, pentru răniții revoluției din Iulie, unde tablourile napoleoniene ale lui Gros, care fuseseră inaccesibile publicului începînd cu anul 1815, au fost din nou scoase la iveală. *Napoleon în Spitalul de ciumați de la Jaffa* fig. [IV] este acum la Luvru.

44. *Napoleon pe cîmpul de bătălie de la Eylau* de Charles Meynier, în „*French Painting* 1774—1830", nota 128.

45. Coloanele înălțate în diverse regiuni ale Franței, printr-un ordin consular dat în 1800 și care poartă inscripții cu numele soldaților căzuți în bătălie, par a fi primele „monumente de război", în sensul modern al cuvîntului; vezi Carl Körner, *op. cit.*, pp. 47—48.

46. L. Aragon, *La semaine sainte*, Paris, 1958, p. 94.

47. A. De Musset, *op. cit.*, p. 74.

48. Tablourile au fost criticate de puținii critici care și-au dat osteneala să le menționeze; vezi *Ingres*, cat. exp. Petit Palais, Paris, 1967—1968, no. 70, 107. Acest lucru ar putea explica ostilitatea pe care a manifestat-o Ingres față de Géricault; vezi P. Courthion, *Ingres raconté par lui même et par ses amis*, Paris, 1947, I, pp. 110—111. La Salonul din 1822, *Barca lui Dante* a lui Delacroix, urma să se bucure de o atenție largă din partea publicului și a criticilor, în timp ce *Intrarea în Paris a Delfinului, viitorul Charles V* a lui Ingres acum la Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.) a fost pe de-a întregul ignorată.

49. Articolul semnat F. în „*Journal des Artistes*", III, 22 noiembrie 1829, p. 321. Cu toate că acest periodic a fost în general anti-romantic, în el au apărut o serie de articole semnate de Eugène Sue în care erau criticați clasicii.

50. L. Véron *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, Paris, 1856, I, p. 271 Citat de L. Eitner, *Géricault's Raft of the „Medusa"*, Londra și New York, 1972, p. 34.

51. Delécluse, p. 382.

52. *Delacroix: Journal*, II, p. 1,2 ianuarie 1853.

53. Redactată de George Sand, citată de G. P. Mras, *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton 1966, pp. 127—128.

54. Cînd Delacroix își formulează ideile cu privire la culoare, cuvintele sale deseori răsfrîng ideile care au apărut în scrierile secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea; G. P. Mras, *op. cit.*, pp. 119—128, descrie fundalul ideilor sale care apar și în alte opere anterioare. Pentru cea mai bună analiză a dezvoltării sale ca și colorist (cu comentarii valabile asupra posibilelor influențe ale teoriilor coloristice științifice din acel timp) vezi Lee Johnson, *Delacroix*, New York, 1963, pp. 64—80.

55. *Delacroix: Journal*, I, p. 50.

56. Publicată sub pseudonimul F. R. de Toreinx, această masivă (mai mult de 400 de pagini) și nu izbitor de
 originală operă merită mai multă atenție decît i s-a acor-

dat pînă acum, cel puţin pentru motivul că reprezintă prima istorie a romantismului francez şi că ia în considerare, atît literatura, cît şi muzica şi pictura. (Puţine dintre exemplare au supravieţuit, totuşi există unul la Bibliothèque Nationale de Paris). Urmîndu-l pe Stendhal, Rontiex echivalează romantismul cu contemporaneitatea. „Le romantisme est justement ce qu'on ne peut pas définir. C'est une modification quelle qu'elle soit que les arts d'imagination subissent. C'est une forme nouvelle substituée aux anciennes trop récente encore pour être usée, qui deviendra classique comme les autres en vieillissant ..." (p. 16). („Romantismul este tocmai ceea ce nu se poate defini. Reprezintă o modificare, oricare ar fi ea, pe care au suferit-o artele imaginaţiei. E o formă nouă substituită celor vechi, prea recentă încă pentru a fi uzată, care va deveni clasică asemeni celorlalte, îmbătrînind ...") Despre originea mişcării el scria: „Ce fut en l'année 1801 que l'enfant naquit en France. Chateaubriand fut son père. Les cinq volumes du *Génie du Christianisme* furent les linges dans lesquels on l'envelloppe. Depuis cette époque il a bien des fois changé d'habit mais il ne faut point oublier sa layette." (p. 6) („1801 a fost anul cînd s-a născut acest copil în Franţa. Chateaubriand îi fu tată. Cele cinci volume din *Le génie du Christianisme* îi fură scutecele cu care a fost înfăşat. Din acele timpuri el şi-a schimbat veşmîntul de nenumărate ori, dar nu trebuie să-i uităm primele scutece". (p. 6). Mme de Staël a fost „la marraine du romantisme" („naşa romantismului") (p. 180), Goethe „le patriarche des romantiques" („patriarhul romanticilor"), Walter Scott „le romancier romantique par excellence" („romancierul romantic prin excelenţă") (p. 58), Victor Hugo „le véritable type du romantisme" („veritabilul tip al romantismului") (p. 373). După Rontiex, cei mai importanţi pictori citaţi au fost Horace Vernet, Gros, Gérard, Staub, Cogniet şi Hersent. El a criticat *Masacrul de la Chios* al lui Delacroix (p. 128), declarînd că „M. Delacroix est romantique sans doute, car il innove; mais il est certes encore plus mauvais et plus ridicule que les classiques même quand ils ne veulent pas que l'on donne des armures aux individus qui se battent, ni qu'on pleure, ni qu'on meure sans une pose académique ..." („Dl. Delacroix este romantic, fără îndoială, pentru că aduce inovaţii, însă cu siguranţă că este mai rău şi mai ridicol decît înşişi clasicii, cînd aceştia refuză să dea armuri celor care luptă, să se plîngă sau să moară fără poză academică ...") (p. 410). O recenzie a lui Toreinx a fost publicată în „*Journal des Artistes*", III, 1829, pp. 411—413.

57. A. Jal *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, 1828, p. 114. O litografie înfăţişîndu-l pe Cristos în grădina măslinilor, operă a lui Delacroix, a fost imprimată pe prima pagină a acestui volum.

58. „*Le nain jaune*", 20 decembrie 1814, XXXI.

Scanned with OKEN Scanner

59. Citat de către H. Girard, *Emile Deschamps. Un Bourgeois dilettante à l'époque romantique*, Paris, 1921, p. 111. Linia naţionalistă era banală: un scriitor făcea referiri în „*Journal des Débats*" din 1817, la „la guerre entre les romantiques allemands et les classiques français" („războiul între romanticii germani şi clasicii francezi"), iar un altul declara solemn în „*Le Constitutionnel*" din 1818: „Notre honneur national littéraire tient à la conservation des unités grecques" („Onoarea noastră literară naţională ţine la păstrarea unităţilor elene") (R. Bray, p. 21). Ideea că romantismul ar fi ne-francez se datorează probabil în parte comentariilor anti-franceze apărute în *Sturm und Drang*, mişcare anterioară cu o generaţie.

60. R. Bray, p. 126.

61. P. van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européene* (1948), Paris, 1969, p. 173.

62. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres* (1878), Paris, 1924, p. 66.

63. „*Revue française*" citat de Norman Schlenoff „*Ingres, ses sources littéraires*", Paris, 1956, pp. 178—179.

64. Alfred de Vigny, *Les consultations du docteur Noir ...* (1832), ed. F. Germain Paris, 1970, p. 193. Homer fusese totuşi privit drept un geniu persecutat, încă din 1789; vezi Jon Whitley „Homer părăsit — o temă neoclasică franceză" în F. Haskell, ed., „*The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec*", Oxford, 1974, p. 46.

65. Lady Morgan, *France in 1829—1830*, Londra, 1831, I, p. 109.

66. T. Thoré *Salons* Paris, 1868, p. 240; citat de către P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, Stockholm, 1959, p. 54. Ingres este „l'artiste le plus romantique du dix-neuvième siècle, si le romantisme est l'amour exclusif de la forme, l'indifférence absolue sur tous les mystères de la vie Humaine, le scepticisme en philosophie et en politique, le détachement égoïste de tous les sentiments communs et solidaires". („artistul cel mai romantic din secolul al XIX-lea, dacă romantismul este dragostea exclusivă pentru formă, indiferenţa absolută faţă de toate misterele vieţii umane, scepticismul în filosofie şi în politică, detaşarea egoistă de toate sentimentele comune şi solidare.")

67. Baudelaire, p. 103.

2 MORALITATEA PEISAJULUI

1. Pentru atitudinile din Anglia faţă de peisajul montan în secolul al XVIII-lea, vezi M. Hope Nicolson *Mountain Gloom and Mountain Glory*, Ithaca, N.Y., 1959.

2. Cea mai vestită descriere a locurilor de pe lîngă Tintern apare în foarte popularele *Observations on the River Wye* ale lui William Gilpin (1782), a cincea ediţie, Londra, 1800, pp. 45—55. Doi turişti italieni descriu peisajul şi mănăstirea în nişte termeni oarecum asemănători, Luigi Angiolini în *Lettere sull'Inghliterra* şi Carlo Gastone della Torre Rezzonico în *Giornale del viaggio d'Inghliterra negli anni 1787 e 1788* (1824), vezi Renzo Negri, *Gusto e Poesia delle Rovine in Italia*, Milano, 1965, pp. 114—117.

3. Hippolyte Taine, în *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1864—1869, pare să fi fost primul scriitor care l-a încadrat pe Wordsworth în „şcoala romantică engleză". Vezi George Whalley, în H. Eichner, pp. 214, 246.

4. W. B. von Ramdohr, *Charis*, Leipzig, 1793, II, p. 125. El a făcut referiri şi la o a treia categorie, „Es giebt endlich bloss lachende belebte Gegenden, dergleichen die Niederländer viel gemahlt haben flache Gegenden mit viel Staffage". („Există, în fine, numai peisaje surîzătoare şi însufleţite, asemănătoare acelora pe care le-au pictat atît de mult flamanzii, peisaje netede, cu multe figuri care le animă"). Sistemul de împărţire îl urmează cu precizie pe cel care a derivat în Renaştere, din cele trei genuri dramatice, cel satiric, cel tragic şi cel comic; vezi E. H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*", (1953), în *Norm and Form*, Londra, 1966, pp. 107—121. Faptul că Ramdohr l-a recunoscut pe Allart van Everdingen drept întemeietorul unui nou tip de peisaj nordic sălbatic este probabil explicabil prin frumosul tablou al acestuia expus în Galeria de artă din Dresda. S-ar putea să fi fost influenţat şi de Christian Ludwig von Hagedorn, prieten apropiat al lui Winckelmann şi teoretician neo-clasic de o oarecare importanţă, care scria în *Réflexions sur la peinture* (1762) tr. Huber, Leipzig, 1775, I, p. 138: „Une contrée sauvage n'est pas belle; mais la nature de cette contrée peut intéresser par sa nouveauté & en même temps avoir pour l'effect de belles parties qu'on ne trouve point dans des cantons agréables ... Les aspects les plus affreux du nord n'ont été plus stériles pour l'esprit d'un *Aldert van Everdingen*, que les cascades agréables de Tivoli pour le génie d'un *Salvator Rosa:* au moyen de la subordination, le tronc hérissé d'un chêne renversé par l'ouragan ne déparera pas le paysage d'un *Gaspre Poussin*". („Un peisaj sălbatic nu este frumos, însă natura acestui peisaj poate interesa prin noutatea sa, avînd în acelaşi timp efectul frumoaselor părţi care nu pot fi găsite de loc în frumuşelele cantoane ... Aspectele cele mai groaznice ale ţinuturilor de la miazăzi n-au fost mai sterile pentru spiritul unui *Aldert van Everdingen* decît agreabilele cascade de la Tivoli, pentru geniul unui *Salvator Rosa* ca mijloc de subordonare, trunchiul zbîrlit al unui stejar dărîmat de un

Scanned with OKEN Scanner

uragan nu va dăuna peisajului unui Gaspar Poussin.")

5. J. J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) în *Oeuvres complètes* (Bibl. de la Pleïade), Paris, 1969, III, p. 170. În acest pasaj, el se referea la „sălbatecii" din America, cu toate că modul pastoral de viaţă a fost de obicei asociat cu Europa. Astfel, Charles Batteaux nota pe marginea poeziei pastorale în *Les Beaax Arts réduits à un même principe*, Paris, 1773, p. 306: „C'est la simplicité des mœurs, la naïveté, l'esprit naturel, le mouvement doux et paisible des passions. C'est l'amour fidèle et tendre des bergers, qui donne des soins et non des inquiétudes, qui exerce assez le cœur et ne fatigue point. Enfin, c'est ce bonheur attaché à la franchise et au repos d'une vie qui ne connaît ni les ambitions, ni le luxe, ni les emportements, ni les remords ..." („E simplitatea moravurilor, naivitatea, spiritul natural, mişcarea calmă şi liniştită a pasiunilor. E iubirea fidelă şi tandră a ciobanilor care alină şi nu neliniştește, care desăvîrşeşte inima şi nu obosește de loc. În sfîrşit e fericirea legată de onestitate, pentru odihna unei vieţi care nu cunoaşte nici ambiţia, nici luxul, nici frenezia, nici remuşcările ...").

6. *Constable's Discourses*, p. 55.

7. Opera lui, *Liber Studiorum*, aquatintele publicate în serii între anii 1807—1819 reprezintă o încercare deliberată de a rivaliza *Liber Veritatis* al lui Claude Lorrain; diversele subiecte sînt catalogate drept Istorice, Muntoase, Pastorale, Înălţător Pastorale, Marine şi Arhitecturale, lucru care a lărgit oarecum şi sistemul tradiţional de clasificare; vezi E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 21.

8. A. J. Finberg, p. 220.

9. C. R. Leslie, pp. 202—203. Cu mult înaintea sa, în 1810, John Williams scrisese: „Geniul Domnului Turner constă în faptul că el şi-a format o manieră proprie; dacă se înfruptă din stilul vreunui pictor înaintaş, atunci acela este Cuyp, ale cărui perspective aeriene Domnul Turner pare să le copieze întrucîtva; însă n-am face decît nedreptate compatriotului nostru de n-am recunoaşte că dînsul este în toate celelalte privinţe superior lui Cuyp." (A. J. Finberg, p. 168).

10. C. R. Leslie, p. 279. Vezi şi E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londra şi New York, 1960, pp. 174—178.

11. Existau patru copii după Jacob van Ruisdael în atelierul lui Constable, la moartea acestuia: vezi „*Shock of Recognition*", cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1970—1971, no. 2.

12. C. R. Leslie, p. 276, îl citează pe Constable: „În artă, ca şi peste tot, trebuie să existe un sentiment al moralităţii". Comentariul său cu privire la tablourile menite să mobilizeze un salon apare în *Constable's Discourses*, pp. 57—58.

13. C. R. Leslie, p. 97, citînd o scrisoare din 1822. William Hazlitt este de aceeaşi părere, scriind un articol

în anul 1814 (baza celui care tratează Artele frumoase în *Enciclopedia Britanică*, ediţia 1824). „referiri constante la cele mai bune modele şi pilde în artă tind să enerveze spiritul, să ne preia viziunea asupra naturii şi să ne distragă atenţia printr-o varietate de perfecţiuni de neatins. A fi pe deplin familiarizat cu operele maeştrilor proslăviţi ar putea aduce un plus de rafinament indolent gustului artistic însă nu va produce nicicînd o operă de geniu cu adevărat originală, un mare artist ... Nu-i de mirare că dacă adevăratele izvoare ale perfecţiunii trebuie căutate în şcoli, modele şi instituţii publice, atunci oriunde au existat şcoli, modele sau instituţii publice, artele au dispărut cu regularitate, căci efectul n-ar trebui nicicînd să devină o cauză." *(Collected Works*, Londra, 1903, IX, p. 408.*)*

14. Introducere la *Various Subjects of Landscape*, 1833; vezi *Constable's Discourses*, p. 10.

15. S. Hinz, p. 85.

16. P. H. Valenciennes *Eléments de perspective practique à l'usage des Artistes suivis de Reflexion et conseils à un élève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, 1799—1800, p. 384.

17. *Ibidem*, p.380. Valenciennes a descris două moduri „d'envisager la Nature" (a privi natura), amîndouă pretinzînd o selecţie artistică şi o intervenţie din partea autorului: „La première est celle qui nous fait voir la Nature telle qu'elle est, et la faire représenter le plus fidèlement qu'il est possible. Dans cette manière on eloigne tels objets qui ne paraîssent pas assez intéressants; on en rapproche tels autres qui se conviennent, quoi qu'ils se trouvent très-éloignés; on Chérche des accords et des contrastes; enfin, l'Artiste choisit telle ou telle vue parce qu'elle lui semble plus agréable et plus pittoresque. La seconde est celle qui nous fait voir la Nature telle qu'elle pourroit être, et telle que l'imagination ornée la représente aux yeux de l'homme de génie qui a beacoup vu, bien comparé, analysé et réfléchi sur le choix qu'il faut en faire ..." („Prima este cea care ne face să vedem Natura aşa cum este ea pentru a o reprezenta pe cît de fidel posibil. În acest mod, îndepărtăm unele obiecte care nu ne par îndeajuns de interesante, apropiem altele care ne convin, deşi ele se află foarte departe, căutăm acorduri şi contraste, în sfîrşit, Artistul alege cutare sau cutare peisaj pentru că acesta îi pare mai agreabil şi mai pitoresc. A doua este cea care ne face să vedem Natura aşa cum ar putea să fie, aşa cum o înfăţişează imaginaţia ce înfrumuseţează, ochilor omului de geniu care a văzut mult, care a cîntărit, a apreciat şi a reflectat asupra alegerii ce stă să o facă ...")

18. François-René de Chateaubriand „Lettre sur l'art du dessin dans les paysages", scrisă la Londra în 1795 şi publicată pentru întîia oară în *Mélanges et poésies*, Paris, 1828, p. 5. El descrie cum erau pictate peisajele în ateliere:

Scanned with OKEN Scanner

„Il sembleroit que l'étude du paysage ne consiste que dans l'étude des coups de crayon ou de pinceau; que tout l'art se réduit à assembler certains trails, de manière à ce qu'il en résulte des apparences d'arbres, de maisons, d'animaux et d'autres objets. Le paysagiste qui dessine ainsi ne ressemble pas mal à une femme qui fait la dentelle, qui passe de petits bâtons les uns sur les autres en causant et en regardant ailleurs ..." („S-ar părea că studiul unui peisaj nu constă decît din studiul unor trăsături de creion sau de penel; că arta întreagă se reduce la asamblarea unor anume trăsături, astfel încît să rezulte imaginea unor copaci, a unor case, a unor animale sau a unor alte obiecte. Peisagistul care desenează astfel seamănă întru totul cu o femeie, care, în timp ce croşetează, mişcă beţişoarele pălăvrăgind sau privind aiurea.")
W. H. Pyne *(Library of Fine Arts* 1832*)* descrie similar practica unor maeştri de desen la modă cum ar fi Jean Pillement, Joseph Goupy şi J. B. Chatelaine; vezi Paul H. Walton *The Drawings of John Ruskin*, Oxford, 1972, pp. 2—3.

19. Distincţia a fost făcută în *L'Encyclopédie* de Diderot-d'Alembert (1756) unde un *Étude* era definit drept o imagine în creion sau în culoare a unei trăsături luate aparte, cum ar fi capul, mîna, o porţiune a unei draperii sau o parte dintr-un peisaj, în timp ce *Esquisse* era „primul crochiu, proiect", al operei picturale; fie el creionat, pictat sau trasat. Însă pe la mijlocul secolului al XIX-lea, *Le Dictionnaire de l'Académie des Beaux Arts*, (1858) autoritate în materie, a decretat că un *étude* poate fi o operă de artă cu drepturi proprii, independent de orice intenţie de a fi folosit ulterior; vezi Albert Boime *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londra şi New York, 1971, pp. 149—150. Imposibilitatea de a face o demarcaţie clară între cei doi termeni a dus uneori la confuzii în estetica schiţei.

20. S. Hinz, p. 92. Desenul lui Kersting în care se înfăţişează pe sine împreună cu Friedrich călătorind în căutare de subiecte există la Kupferstichkabinett Staatliche Museen, Berlin.

21. C. R. Leslie, p. 323, cu comentariul unui pasaj similar în George Thurnbull *A Treatise on Ancient Painting*, Londra, 1740.

22. *Ibidem*, p. 101; vezi şi L. Parris şi C. Schields *„Constable: The Art of Nature"*, cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1971, p. 8.

23. John Davy *Memoirs of the Life of Sir Humphrey Davy*, Londra, 1839; vezi Geoffrey Grigson *The Romantics*, Londra, 1942, p. 128.

24. British Museum, Victoria şi Albert Museum, Londra.

25. P. H. Valenciennes, *op. cit.*, p. 631.

26. A. Jal, *L'Artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, 1824, p. 292. El a adăugat:

Mais le procédé qui mène à cette expression de la vérité est tout près de *la manière.*" („Însă procedeul care duce la această expresie a varietăţii e foarte aproape de *manieră*").

27. Thénot *Cours complète de paysage*, Paris, 1834.

28. Eugène Delacroix, *Sellected Lettres*, tr. şi ed. Jean Stewart, Londra, 1971, pp. 236—237.

29. *Constable's Correspondence*, VI, p. 172.

30. *Ibidem*, III, p. 59.

31. Vezi L. Parris, „*Landscape in Britain c. 1750—1850*", cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1973, numerele 240, 244, 260, 272.

32. Kunsthalle, Hamburg, 1053.

33. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Londra, 1817, cap. XIV; retipărită în *Lyrical Ballads*, ed. G. Sampson, Londra, 1914, p. XXIII.

34. Novalis, II, p. 545.

35. M. Hope Nicholson, *op. cit.*, comentează diferitele atitudini faţă de natură care au derivat din Biblie (care i-a influenţat mai cu seamă pe protestanţi) şi din scriitorii clasici. În ultimul său discurs, Constable l-a citat pe Martin Luther. „Cînd contemplu minunata boltă azurie a cerului, smălţuită cu constelaţii de aştri lucitori, mă simt plin de o fericită speranţă şi simt cea mai înaltă recunoştinţă în faţa acestei glorioase desfăşurări a Atotputerniciei." *(Constable's Discourses*, p. 73.)

36. Atitudinea lui Chateaubriand faţă de natură şi cea faţă de religie se deosebeau de cele ale contemporanilor lui englezi sau germani, după cum a observat şi Ximenès Doudan *(Des révolutions du goût c.* 1855, ed. H. Moncel, Paris, 1924, p. 31*)*. „Dans un siècle incrédule, Rousseau voit enfin la beauté de ces monts, de ces eaux, que Saint Bernard avait regardés d'un oeil méprisant, et M. de Chateaubriand semble avoir gardé quelque chose du scepticisme de son temps quand, pour ramener les hommes au Dieu qu'ils avaient quitté, il replace les autels des chrétiens au milieu des pompes de la nature." („Într-un secol incredul, Rousseau vede în fine frumuseţea acestor munţi, a acestor ape privite de Sfîntul Bernard cu un ochi dispreţuitor, iar D-l de Chateaubriand pare să fi păstrat ceva din scepticismul timpurilor sale cînd, pentru a-i readuce pe oameni la un Dumnezeu pe care aceştia îl părăsiseră, plasează altarele creştine în mijlocul solemnităţilor naturii.")

37. Runge, I, P. 3.

38. *Ibidem*, p. 9.

39. *Ibidem*, pp. 6—7, 27.

40. Remarcă făcută în anul 1811, adresată lui Sulpiz Boisserée care o consemnează într-o scrisoare trimisă fratelui său. A fost tipărită pentru prima dată în S. Boisserée *Briefwechsel/Tagebücher*, Stuttgart 1862, I, p. 114. Pentru relaţia dintre Runge şi Goethe, vezi Jörg Traeger *Philipp Otto Runge und sein Werk*, München, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

41. Din poemul intitulat „The Retreate", în *Silex Scientillans*, Londra, 1650, Vaughan a fost influențat de scrierile lui Jacob Böhme, după cum și Runge urma să fie un secol și jumătate mai tîrziu.

42. Chestiunea dacă Runge l-a influențat pe Friedrich sau vice-versa a fost îndelung dezbătută; pentru cea mai bună lucrare care le rezumă relațiile, vezi Jörg Traeger, *op. cit.*, pp. 180—185.

43. Pe lîngă numeroasele scrisori, descrieri complete ale desenelor și ale tablourilor sale, precum și tratatul său asupra *Die Farben Kugel*, Runge a mai scris și poezii și chiar și două *Kindermärchen* (în dialectul hamburghez) care au fost incluse în colecția de basme a fraților Grimm, făcînd astfel înconjurul lumii.

44. S. Hinz, p. 127.

45. Scrisoare adresată lui Victor Pavie din Dresda, 6 decembrie 1834; vezi H. Jouin *David d'Angers et ses relations littéraires*, Paris, 1890, pp. 87—88. Pentru alte comentarii referitoare la Friedrich făcute de David d'Angers, vezi H. Jouin *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, 1878, I, p. 298 și L. Cerf *Souvenirs de David d'Angers sur ses contemporains*, Paris, 1928, pp. 99—107.

46. S. Hinz, p. 220. Pentru interpretările alegorice literare ale operei lui Friedrich, vezi Börsch-Supan/Jähnig și corecturile la articol pe care le-a adus Charles Rosen în mod oportun în „*The New York Review of Books*", XX, 1 noiembrie 1973, pp. 12—17.

47. Museum für bildenden Künste, Leipzig, Börsch-Supan/Jähnig, no. 411. Pentru o interpretare socială a operei sale, vezi Peter Märker „Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration" în Berthold Hinz *Bürgerliche Revolution und Romantik Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Giesen, 1976, pp. 48—50.

48. *Briefe über Landschafstmalerei*, Leipzig, 1835, p. 29.

49. S. Hinz, p. 91. Remarca ne amintește de un pasaj dintr-un discurs al lui Schelling, făcut în 1807, citat de Herbert Read în *The True Voice of Feeling*, Londra, 1953, p. 324: „Arta plastică, prin urmare, ocupă clar locul unei verigi de legătură între suflet și natură și nu poate fi înțeleasă decît în focarul viu dintre acestea două. „Artistul este descris drept un „Vermittlerin der Religion" (un intermediar al religiei) de către prietenul lui Friedrich, C. G. Carus, în *Briefe über Landschaftsmalerei*, Leipzig, 1835, p. 25.

50. S. Hinz, p. 218.

51. *The Letters of Samuel Palmer*, ed. Raymond Lister, Oxford, 1974, I, p. 16.

52. *Ibidem*, p. 50.

53. *Constable's Correspondence*, IV, pp. 77—78. El citează *Calul Alb* (astăzi la Frick Collection, New York) drept unul dintre „cele mai puternice exemple" ale acestui tip de tablouri.

Scanned with OKEN Scanner

54. *Constable's Discourses*, p. 13.

55. S-ar putea, totuşi, ca el să fi citit marea invocaţie „Înţelepciune şi Spirit al Universului" *(Preludiul*, I, versurile 428—437*)*, publicată în revista lui Coleridge „*The Friend*", în anul 1809 şi inclusă în ediţia din 1815 a *Poemelor* lui Wordsworth. Unele dintre afirmaţiile lui Constable din *English Landscape* par să constituie ecoul următoarelor versuri:

„Înţelepciune, spirit al universului,
Tu, suflet de gîndire ne-ntreruptă
Ce dai fiinţă formei şi culorii
Şi o mişcare veşnică, nu-n van,
Prin zi sau străluciri de stea, primii mei zori.
Ai pruncului, i-ai împletit deci pentru mine.
Pasiunile din sufletul uman,
Nu printr-o operă a omului, meschină,
Vulgară, ci cu lucruri preaeterne.
Cu Viaţa şi Natura".

Pentru cel mai interesant studiu comparativ între Constable şi Wordsworth (căruia îi datorez multe, în special noţiunea de „pete" sau „stropi de timp") vezi Karl Krober, „Constable and Wordsworth: The Ecological Moment in Romantic art" în „*Journal of the Warburg Courtauld and Institutes*", XXXIV, 1971, pp. 377—386 precum şi „*Romantic Landscape Vision: Constable and Wordsworth*", Madison, Wisconsin, 1975.

56. *Constable's Correspondence*, VII, p. 56.

57. L. Parris şi C. Schields, „*Constable: The Art of Nature*", cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1971, no. 39.

58. C. R. Leslie, p. 18, remarca cu privire la vizita pe care a făcut-o Constable în Regiunea Lacurilor, în anul 1806: „L-am auzit spunînd că singurătatea munţilor apasă spiritul. Firea lui era deosebit de socială şi nu se putea simţi satisfăcut doar admirînd peisaje, oricît de grandioase ar fi ele, în sine, dacă acestea nu conţineau din plin şi nişte referiri umane. El avea nevoie de sate, de biserici, de ferme şi de case ţărăneşti ..." Pentru o serie de desene făcute în Regiunea Lacurilor, vezi „Constable Exhibition", numerele 69—80.

59. *Constable's Correspondence*, VI, p. 78.

60. I. Fleming-Williams, „A Runover Dungle and a Possible Date for Spring" în „*Burlington Magazine*, CXIV, 1972, pp. 390—393. Faptul că pictorul a acceptat fără discuţie ideea de îngrădire a ţarinei comune contrastează izbitor cu ostilitatea poetului John Clare: pentru aceasta, vezi John Barrell *The Idea of Landscape and the Sense of Place* Cambridge, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

61. *The Prelude*, XI, versurile 258—389 în textul din anul 1805 care încep astfel:

„Există-n viaţa noastră stropi de timp
Ce fără de greşeală ne reţin
Virtutea înviorătoare, cînd pierduţi
De false-opinii sau de gînd duşman
Sau chiar ceva mai greu, mai ucigaş,
Prin faptă josnică, şi cercul
De legături banale,-a noastră minte
Hrănită e şi nevăzută-nvie."

62. *Constable's Correspondence*, VI, p. 12.

63. Cel care şi-a exprimat cel mai categoric preferinţa pentru schiţă a fost Roger Fry în *French, Flemish and British Art*, Londra, 1951, p. 204—212. Pentru el „obiceiul de a fabrica tablouri" pe care îl avea Constable era „cu totul greşit. Ele sînt aproape întotdeauna compromisuri cu adevărata idee. [Artistul] le subţiază pentru a le umple cu expresii de prisos ale unor detalii care nu fac altceva decît să satisfacă o curiozitate leneşă, întunecînd în mod inevitabil tema esenţială."

64. *Constable's Correspondence*, III, pp. 121—122. În anul 1821, el scria despre un peisaj care, pe atunci, îi era atribuit lui Nicolas Poussin: „Cu siguranţă că nu spun prea mult cînd afirm că acest peisaj este plin de un sentiment religios şi moral, arătîndu-ne cît de mult din propria-i fiinţă şi-a trecut Dumnezeu în mintea omenească". În 1828 el comenta caustic nişte membri ai Academiei Regale pe care nu-i numeşte (referindu-se, probabil, la Etty), arătînd preferinţa acestora pentru « înălţătoarele şi nobilele ranguri artistice », cu alte cuvinte alegînd *„dosul păros al unui Satir"* în detrimentul *„sentimentului moral al peisajului"*, *(Constable's Correspondence*, VI, p. 74 şi III, p. 19.*)*

65. Introducerea la *„English Landscape"*, *Constable's Discourses*, p. 9.

66. C. R. Leslie, p. 121.

67. *Ibidem*, p. 280. Probabil că remarca reprezintă un ecou al cuvintelor lui Boileau „Căci nu există şarpe sau vreun monstru rapace / Ce, zugrăvit cu artă, ochiului nu place." *(L'Art Poétique*, III, versurile I — II*)* Emerson scria că „nu există vreun obiect îndeajuns de respingător pe care lumina intensă să nu-l facă frumos." (Citat de Barbara Novak *American Painting of the Nineteenth Century*, New York şi Londra, 1969, p. 123.

68. Scrisoare adresată lui John Fischer la 23 octombrie 1821 ; „Am fost ades sfătuit să-mi socotesc cerul drept o *pînză albă aruncată în spatele obiectelor*. Bineînţeles, dacă cerul iese în evidenţă, aşa cum se întîmplă în cazul tablourilor mele, atunci e rău, însă dacă este împins în planul din fund, aşa cum nu se întîmplă cu cerurile mele, atunci e şi mai rău ; în cazul meu, cerul trebuie şi va avea
 întotdeauna un rol activ în întreaga compoziţie. Ar fi

greu de găsit o categorie de peisaje în care cerul să nu fie punctul cheie, în care el să nu dea scara tabloului, în care el să nu fie purtător al sentimentului. Puteţi să vă închipuiţi, deci, ce ar face dintr-un tablou această *pînză albă*, cît timp eu cred în aceste noţiuni care nu pot fi greşite. Cerul e izvorul luminii în natură şi domneşte asupra a tot ceea ce există; pînă şi obişnuitele noastre observaţii de fiecare zi cu privire la vreme sînt pe de-a întregul datorate lui. Pictarea cerului este foarte dificilă, atît ca execuţie cît şi în compoziţie; căci în ciuda strălucirii el nu trebuie să fie prea evident, nici să nu ne facă să ne gîndim la el ca la ceva de care ne despart nişte distanţe extreme; însă aceste lucruri nu se pot aplica la fenomene ale naturii sau la efecte accidentale de luminozitate, căci ele atrag întotdeauna atenţia" *(Constable's Correspondence*, VI, p. 77*)*.

69. În ceea ce priveşte religia, el a fost un anglican ortodox, şi se bănuieşte că ar fi adoptat crezul unui protestant în cazul relaţiei dintre individ şi Dumnezeu. În politică, el a fost un conservator prin firea-i un Tory, cu toate că îl interesau probabil mai puţin drepturile marilor moşieri comparate cu cele ale micilor proprietari de pămînturi. El s-a vădit împotriva Legii Reformei, considerînd-o drept „un atac înspăimîntător la adresa constituţiei acestei ţări" care „va da guvernul pe mîna prostimii şi a drojdiei societăţii şi a agenţilor diavolului pe pămînt, agitatorii." (octombrie, 1831, *Constable's Correspondence*, III, p. 49.) Două clădiri care apar în operele lui par să simbolizeze atitudinea sa faţă de Biserică şi de Stat — turla bisericii parohiale din Dedham şi casa în care a trăit Willy Lot, un mic fermier, în timpul vieţii lui Constable.

70. Lui C. R. Leslie, la 20 ianuarie 1833. Artistul cu pricina era F. R. Lee.

71. C. R. Leslie, p. 106.

72. *Constable's Correspondence*, VI, p. 197.

73. C. R. Leslie, p. 240.

74. *Ibidem*, p. 239.

75. Pentru condiţia tablourilor din galeria sa în anul 1846, vezi A. J. Finberg, p. 414.

76. Pentru atitudinea lui Turner la vernisaje vezJohn Gage, *Colour in Turner*, Londra, 1969, p 165—172.

77. Gravorul David Lucas, printr-o adnotaţie marginală la C. R. Leslie, a făcut următoarea remarcă cu privire la tabloul lui Constable, *Valea rîului Dedham: Dimineaţa* (acum în colecţia maiorului Sir Richard Proby): „Mi-a spus adeseori că acest tablou l-a costat mai multă nelinişte decît oricare altul pînă atunci, sau de atunci înainte, astfel încît a ajuns pînă şi să-şi spună rugăciunile în faţa lui". *(Constable's Correspondence*, VII, p. 55*)*. Adrian Stokes *(Painting and the Inner World*, Londra, 1963, pp. 49—84*)* sugerează persuasiv că „cocoloaşele şi despicăturile" care apar repetat în tablourile lui Turner au o implicaţie sexuală.

Scanned with OKEN Scanner

78. Ambele tablouri se găsesc astăzi la Tate Gallery, Londra.

79. Jerrold Ziff, „J. M. W. Turner on Poetry and Painting" în „*Studies in Romanticism*", III, 1964, pp. 193—215, arată că interesul lui Turner în poezie și primele sale încercări de a scrie versuri concordă cu data numirii sale ca profesor de perspectivă la Academia Regală, în anul 1807.

80. Vezi John Gage *Turner: Rain, Steam and Speed*, Londra, 1972, pp. 19—22.

81. John Gage, *Colour in Turner*, Londra, 1969, p. 139.

82. *Ibidem*, pp. 139—140. Tabloul se găsește la Tate Gallery, Londra.

83. Tate Gallery, Londra.

84. Tate Gallery, Londra.

85. A. J. Finberg, p. 241. Critica lui Hazlitt, publicată în „*Examiner*" se încheie cu prea des citata remarcă: „Toate sînt fără formă și vid. Cineva a spus despre peisajele sale că sînt tablouri ce înfățișează nimicul cu care seamănă foarte mult."

86. A. J. Finberg, p. 230.

87. Lawrence Gowing *Turner. Imagination and Reality*, New York, 1966, p. 16.

88. *Apus de soare la Veneția* și *Lumină și culoare (teoria lui Goethe)* se găsesc la Tate Gallery. *Peștera reginei Mab* se află la Galeria Națională, Londra. Legătura dintre Turner și Shelley a fost observată și de E. T. Cook, *A Popular Handbook to the National Gallery*, Londra, 1893, pp. 381, 404 și a fost discutată mai recent de către John Gage, *Colour in Turner*, Londra, 1969, pp. 145—147.

89. Adele M. Holcomb, „Vagul este greșeala mea"; o scrisoare pe care C. R. Leslie o adresează lui James Lenox cu referiri la Turner se află publicată în „*Burlington Magazine*", CXIV, 1972, pp. 557—558.

90. L. L. Noble *The Life and Works of Thomas Cole* (1853), ed. E. S. Vesell, Cambridge, Mass., 1964, p. 86.

91. Pentru comentariile din presa franceză cu privire la Constable, vezi Pontus Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, Stockholm, 1959, pp. 36—38. P.-A. Coupin scria că „une foule de jeunes gens se sont précipités sur les traces des Anglais et se sont empréssés, pendant le cours même de l'Exposition, de faire des paysages et des vues, où ils ont cherché, avant tout, à être vrais et simples ..." Un publicist a declarat în „*Le Figaro*", 1828, următoarele: „C'est à Constable que nous devons les premiers essais d'une peinture qui choquait par la rudesse de sa vérité, des yeux fascinés par une nature de convention, mais qui déjà dénotait une recherche scrupuleuse de tous les accidents du paysage. Un grand nombre de nos artistes ont marché sur les traces des Anglais ..." („O mulțime de tineri s-au năpustit pe urmele englezilor,

 începînd grăbiți, încă din timpul Expoziției, să picteze

peisaje şi vederi în care au încercat înainte de toate să fie sinceri şi simpli ..." Un scriitor declara în „*Le Figaro*", 1828: „Lui Constable îi datorăm primele încercări într-o manieră de a picta care şoca, prin duritatea adevărului ei, ochii fascinaţi de o natură de convenţie dar care denota deja o căutare scrupuloasă a tuturor accidentelor de peisaj. Un mare număr dintre artiştii noştri au mers pe urmele englezilor ..." Mulţi ani mai tîrziu, în 1858, Delacroix i-a descris pe Constable şi pe Turner drept doi reformatori care s-au desprins de făgaşele picturii de peisaj tradiţionale, de pe urma cărora şcoala franceză a profitat din plin. (E. Delacroix *Correspondence générale*, ed. A. Joubin, Paris, 1938, IV, p. 60). Cu toate acestea, peisajele „adevărate şi simple" fuseseră deja pictate cu mult succes de către artiştii francezi, cel mai important fiind *Vue du Jardin du Luxembourg*, al lui David (Luvru), însă şi unele pînze de Louis Gauffier (1796), Turpin de Crissé (1806) şi J.-L. Demarne (1814); vezi „*French Painting 1774—1830*", numerele 65, 177, 46. Totuşi, acestea sînt opere la scară mică. Stabilirea unui premiu la Roma pentru un „paysage historique" a înclinat definitiv balanţa preferenţială a Academiei înspre peisajul clasic.

92. L. Rosenthal *Du Romantisme au réalisme*, Paris, 1914, p. 273.

93. E. Heller *The Artist's Journey into the Interior*, Londra, 1965, p. 79.

94. P. Courthion *Corot raconté par lui-même et par ses amis*, Geneva, 1946, pp. 86, 95—96.

95. Pasajul a fost tipărit în *The Picture Galleries of England* (1824), atribuit de către Hazlitt unui „eminent maestru" (William Hazlitt *The Collected Works*, Londra, 1903, IX, p. 66). Pentru alte referinţe la Claude Lorrain de la începutul secolului al XIX-lea în Anglia, vezi Claire Pace „Claude the Enchanted" în „*Burlington Magazine*", CXI, 1969, pp. 733—740.

96. C. R. Leslie (pp. 59, 73) menţionează doar două tablouri, cu excepţia schiţelor, pictate de Constable „pe de-a întregul în aer liber" şi anume *Boat Building* de la Victoria şi Albert Museum şi *Hamstead Heath; the House called 'The Salt Box'* în *the Distance* care se găseşte la Tate Gallery. Paul Huet scria: „L'émotion devant la nature est quelque fois un obstacle à l'étude, pour ma part, j'ai, devant ses grands spectacles, éprouvé de si vives impressions qu'il m'était impossible de tracer une ligne; le lendemain, seulement, le souvenir encore vibrant, je povais retrouver la scène que j'avais vue la veille". („Emoţia în faţa naturii ridică uneori un obstacol în calea studiului; cel puţin eu, în faţa grandiosului ei spectacol, am resimţit nişte emoţii atît de vii încît mi-a fost imposibil să mai trag o linie; abia în ziua următoare, cu amintirile încă vibrînde puteam să regăsesc scena aşa cum o văzusem în ajun"). (René Paul Huet, *Paul Huet (1803—1869), d'après ses notes, sa correspondance ses contemporains*,

Scanned with OKEN Scanner

Paris, 1911, p. 77.) O atitudine similară faţă de schiţe şi-a exprimat-o şi Thomas Cole, în 1835: „Vorbind despre schiţa după natură, cred că am menţionat mai înainte că ale mele sînt *în general* abia conturate şi că am descoperit că acest mod de lucru mi se potriveşte cel mai bine — alţii pot alege alte căi, mai avantajoase pentru ei. Dorinţa şi strădania mea este să-mi întipăresc cît mai puternic în minte obiecte din natură, cer, stînci, copaci etc. iar dacă privesc intens un obiect timp de douăzeci de minute, pot să intru în camera mea şi să-l pictez cu mai multă acurateţe decît dacă aş fi petrecut ore în şir la faţa locului. Pe această cale, m-am familiarizat cu caracteristicile spiritului Naturii mai mult decît dacă aş fi făcut-o altminterea. Cred că o imagine vie a oricărui obiect făcută cu ochiul minţii valorează mai mult decît o sută de schiţe făcute la faţa locului — şi care nu sînt niciodată adevărate decît pe jumătate, căci strălucirea luminii distruge adevăratul efect de culoare şi tonurile Naturii sînt prea rafinate pentru a putea fi obţinute fără o muncă îndelungată de finisare. Prin metoda mea, am învăţat mai bine ce *este* Natura şi ce *trebuie să fie* pictura — filosofia Naturii şi a Artei — în timp ce o schiţă finisată poate fi făcută fără a obţine nici una, nici alta — fiind în mare măsură o simplă operaţie mecanică." (H. S. Meritt „*Baltimore Museum of Art Annual*", II, 1967, p. 79).

97. Schiţele de nori în acuarelă i-au fost atribuite lui Claude Lorrain; există unele exemple executate de Willem van de Velde (1633—1707) ceva mai tîrziu, dar primul studiu de nori în ulei care se cunoaşte pare să fie al lui A.-F. Desportes; vezi „*Paysages de François Desportes (1661—1743)*", cat. exp., Musée Nationale de Compiègne, 1961, no. 2. Pentru comentarii asupra norilor lui Cropsey şi Thoreau, vezi Kynaston McShine, ed. *The Natural Paradise: Painting in America* 1800—1950. New York, 1976, pp. 87—89.

98. Vezi L. Eitner „The Open Window and the Storm Tossed Boat", în „*Art Bulletin*", XXXVII, 1955, pp. 281—290. Numeroasele exemple de tablouri şi desene înfăţişînd ferestre deschise, a căror dată este cuprinsă între secolele al XV-lea şi al XX-lea sînt adunate de către J. A. Schmoll gen. Eisenwerth „*Festerbilder*", în L. Grote, ed., „*Beitage zur Motivkunde des* 19. *Jahrhunderts*", München, 1970, pp. 13—169. Pentru imaginea semisatirică a lui Jules David (1844), înfăţişînd un artist care poartă un cilindru, desenînd de la fereastra unei mansarde pariziene, vezi P. Grate, *op. cit.*, p. 191.

99. Grădina englezească fusese etichetată drept „romanesque" de către C.-H. Watelet în 1774; vezi H. Eichner, p. 86. Dar cuvîntul „romantic" şi derivatele lui fuseseră de mult timp aplicate într-un sens diferit grădinilor Renaşterii italiene, care aparţineau unei epoci anterioare şi care erau asociate cu grădina Armidei, a lui Tasso.

100. *The Prelude*, 1905, XI, versurile 153—156.

Scanned with OKEN Scanner

101. *Constable's Correspondence*, VI, p. 98, cu referire la Fonthill. Evident, Constable pictase mai multe parcuri aparţinînd unor nobili şi, în primul rînd, Malvern Hall (National Gallery, Londra). Însă el a pictat şi două vederi ale grădinii tatălui său, cu rondurile ei de flori, minuţios îngrijite. (Ipswich Borough Council).

102. G. W. Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik* (1835) ed. R. Bubner, Stuttgart, 1971, p. 351. Descrierea pare să fi fost scoasă din *Woldemar*, de F. H. Jacobi, Königsberg, 1794, p. 83 — un pasaj citat şi de către Tieck; vezi G. H. Danton *The Nature Sense in the Writings of Ludwig Tieck*, New York, 1907, p. 18. Pentru ocrotirea naturii în starea ei de sălbăticie în America, vezi Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind* (1967), New Haven, 1973.

103. Nu există o suită istorică adecvată, pe plan mondial, a structurii unei grădini din veacul al XIX-lea. În ceea ce priveşte insulele Britanice, vezi Geoffrey Taylor, *The Victorian Flower Garden*, Londra, 1952 şi Miles Hadfield, *Gardening in Britain*, Londra, 1960, pp. 241—430. Tendinţa generală pare să fi fost spre fragmentarea grandioaselor amenajări caracteristice secolului al XVIII-lea, cu o mai mare concentrare asupra individualităţii plantelor, şi a simulării unui peisaj de unde proveneau ele. Acest lucru a dus la apariţia „grădinilor stîncoase" din Hoole House, Cheshire (modelate după valea Chamonix) în anul 1838 şi din Redleaf, Sussex, ţinutul natal al importantului patron al artelor care a fost William Wells, în anul 1839. Începînd cu anii 1840, grădinile anterioare, în stilul Renaşterii italiene şi al Franţei veacului al XVII-lea, au fost şi ele imitate — exemplul izbitor al celor din urmă fiind Shrubland, de lîngă Ipswich, amenajată după planurile lui Sir Charles Barry, scurt timp după anul 1848.

104. Prea puţine dintre tablourile lui Georges Michel sînt datate pentru a putea constitui baza unui studiu asupra dezvoltării sale stilistice. O scenă din timpul furtunii, datînd din anul 1794 sau 1795 (Musée des Beaux Arts, Nantes), reprezintă o încercare izbutită în maniera lui Ruisdael; vezi Jacques Foucard în „*French Painting 1774—1830*", no. 131. Se ştie că Michel a făcut unele copii după peisaje de Ruisdael, Hobbema, Rembrandt şi alţi pictori olandezi, spre folosul negustorului Lebrun, în jurul anului 1800.

105. J.-B. Deperthes *Théorie du paysage*, Paris, 1818, pp. 160—161.

106. 106. Douglas Hall „The Tabley House Papers" în „*Walpole Society*", XXXVII, 1962, p. 95.

107. L. L. Noble, *op. cit.*, p. 148.

108. *Ibidem*, p. 220.

109. Cele două tablouri se află la Metropolitan Museum din New York şi la California Palace of the Legion of Honor, San Francisco.

Scanned with OKEN Scanner

110. New York Public Library. Pentru Durand, vezi James Thomas Flexner, *That Wilder Image*, 1962, New York, 1970, pp. 52—65 și Barbara Novak *American Painting in the Nineteenth Century* New York și Londra, 1969, pp. 80—91.

111. Tabloul lui Bingham se află la Metropolitan Museum din New York. Cel al lui Mount la New York Historical Association, Cooperstown, New York; ambele sînt reproduse în B. Novak, *op. cit.*, pp. 104—105.

112. Se spune în general că Rousseau ar fi fost exclus cu totul de la Salon, pe timpul perioadei Monarhiei din iulie, însă el a expus în anul 1834 (cîștigînd o medalie clasa a treia), în 1835 și în 1838, cu toate că de fiecare dată a participat cu cîte un singur tablou, în timp ce operele lui de mari proporții au fost refuzate, *Coborîrea vacilor în Jura* în anul 1836 și *Aleea castanilor* în 1841. Excluderea sa a părut inexplicabilă pînă și contemporanilor săi, iar în anul 1867, Philippe Burty se referea la *Aleea castanilor* drept „un tableau composé si largement, dessiné avec tant de recherche, peint si sobrement, exprimant avec tant de vérité le site, la saison et l'heure du jour, qu'on y chercherait vainement la moindre menace contre les institutions sociales les plus ombrageuses". (Un tablou cu o compoziție atît de amplă, desenat cu atîta minuțiozitate, pictat într-o manieră atît de sobră, exprimînd atît de veridic locul, anotimpul și ora zilei încît cu greu am putea găsi aici cea mai mică amenințare împotriva celor mai sumbre instituții sociale"). (E. Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris, 1880, pp. 276—277). Alfred Sensier, în *Souvenir sur Th. Rousseau*, Paris, 1872, afirmă la pagina 34 că Rousseau a fost puțin interesat de politică, deși a executat niște schițe pentru un tablou înfățișînd înmormîntarea generalului Lamarque, eveniment care a dus la izbucnirea insurecției republicane din iunie, 1832. El a atribuit excluderea lui Rousseau de la Salon, prieteniei acestuia cu un grup de scriitori care s-au ridicat împotriva institutului ai cărui membri constituiau juriul, în acea perioadă.

113. A. Sensier, *op. cit.*, p. 79. *Coborîrea vacilor în Jura* și schița acestui tablou se află amîndouă la Muzeul Mesdag din Haga.

114. E. Fromentin, *The Masters of the Past Time* (1867) tradus de A. Boyle, ed. H. Gerson, Londra, 1848, p. 154.

115. A. Terasse, *L'Univers de Théodore Rousseau*, Paris, 1976, p. 7.

116. A Sensier, *op. cit.*, p. 278.

117. Citat de Philippe Burty, *Paul Huet*, Paris, 1869, p. 17. Pasajul aparține povestirii lui E. T. A. Hoffmann, *Die Jesuitenkirche in G.*, publicată pentru prima dată în *Nachtstücke* (1816), în *Ausgewählte Schriften*, Berlin, 1827, II, p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

3. MUZICĂ ÎMPIETRITĂ

1. Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man* (1795), tradusă și editată de E. M. Wilkinson și L. A. Willoughby, Oxford, 1967, p. 155. Acest pasaj pare să prefigureze ideea romantică a unei „arte esențiale" care transcendează atît subiectul cît și materialul. Însă Schiller a fost în primul rînd preocupat de eliberarea spiritului de restricțiile inerente unei arte materiale sau de un anumit tip pentru a reabilita și a reîntineri spontaneitatea și receptivitatea percepțiilor; vezi Michael Podro, *The Manifold in Perception*, Oxford, 1972, p. 58.

2. „*Das Allgemeine Brouillon*" (1798—1799), în Novalis, III, p. 109.

3. Pentru toposul „arhitectura este muzică împietrită", vezi Erika von Erhardt Siebolt „Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism" în „*Publications of the Modern Language Association of America*", XLVII, 1932, pp. 577—592 și, mai ales, Eva Börsch-Supan, „Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels" din „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*", XXXIV, 1971, pp. 276—280. Expresia inițială în limba germană a fost „erstarrte Musik", folosită de Schelling într-un discurs ținut la Berlin, în anii 1802—1803 (deși nepublicat pînă în anul 1859). Ideea generală pare să fi fost curentă la Berlin și în împrejurimile lui, iar Friedrich Schlegel a descris arhitectura drept „eine musikalische Plastik", într-un caiet, în jurul anilor 1800. Expresia „gefrorene Musik" a fost pentru întîia dată folosită cu intenții satirice, într-un periodic berlinez, în anul 1803. În 1804, Mme de Staël l-a întrebat pe Henry Crabb Robinson, la Londra: „Ce vrea Schelling să spună cînd afirmă că arhitectura este muzică împietrită?" („frozen music", în limba engleză). Acestea au fost cuvintele prin care expresia și-a făcut intrarea în limba engleză și care a fost vehiculată mai departe și de Byron. Poetul a scris următoarea notă la *The Bride of Abydos* (1813): „Cineva a spus că perfecțiunea arhitecturii este muzică împietrită — perfecțiunea frumuseții mi-a părut întotdeauna drept muzică vie".

4. Walter Pater, *The Renaissance* (1877), Londra, 1910, p. 135. Cu toate acestea, Pater a diluat oarecum fraza anterioară, nemairepetînd-o și și-a început eseul „The School of Giorgione", unde apare remarca, cu o afirmație: „E o greșeală a criticii prea populare să privească poezia, muzica și pictura — toate produse artistice diferite — drept niște simple traduceri în alt limbaj, aparținînd uneia și aceleiași cantități fixe de gîndire imaginativă, suplementate de anumite calități tehnice ale culorii, în pictură, ale sunetului, în muzică, ale cuvintelor ritmate, în poezie."

Scanned with OKEN Scanner

5. Vezi Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londra, 1952, pp. 89—140.

6. Cel mai vestit a fost construit de Louis-Bertrand Castel, în anul 1735.

7. L.-L. Noble, *op. cit.*, p. 41. Construcţia unui „Farbenklavier" nu a fost dusă la îndeplinire, fiind cotată drept „eine unglückliche Idee" (o idee nefericită); vezi V. H. Wackenroder şi L. Tieck, *Phantasien über die Kunst* (1799), ed. K. O. Conrady, Leck/Schleswig, 1968, p. 189. Ideea a fost redusă la nivelul de „kitsch" în secolul XX, prin intermediul pianului mecanic de cinematograf şi a „Fanteziei" lui Walt Disney.

8. Baudelaire, p. 238, într-o recenzie a „Expoziţiei Universale", 1855. La retipărirea recenziei, tot în anul 1855, Baudelaire a adăugat încă o propoziţie şi o strofă din poemul său, *Les Phares:* „Un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie:"

> Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
> Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
> Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
> Passent comme un soupir étouffé de Weber"

(„Un poet a încercat să exprime aceste senzaţii subtile în versuri a căror sinceritate ne face să le trecem cu vederea caracterul insolit":

> Delacroix, lac de sînge, de îngeri fără har,
> Bîntuit sub a brazilor veşnice verzi umbrare
> Ca şi suspinul muzicii lui Weber, trec arar,
> Sub cerul greu de doliu, fanfarele bizare).

Pentru remarca lui Allston, vezi E. P. Richardson, *Washington Allston*, (1948), New York, 1967, p. 60.

9. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin, 1790, p. 218.

10. C.-J. Lioult de Chêndollé, *Extraits de journal*, vezi F. Baldensperger, *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris, 1925, p. 80. Remarca a fost făcută în anul 1808, cu privire la Boccherini, un compozitor pe care astăzi nu l-am considera drept romantic.

11. Vezi André Coeuroq, *Musique et littérature*, Paris, 1923, pp. 11—48.

12. Runge, II, p. 202. Pentru ideile sale privitoare la muzică, vezi Jörg Traeger, *op. cit.*, p. 131.

13. Jörg Traeger, *op. cit.*, p. 178.

14. A. Robaut, *L'oeuvre complet de Eugène Delacroix*, Paris, 1885, p. 106.

15. Dublul portret pe care Delacroix l-a pictat în anul 1838 a rămas în posesia lui pînă la moartea sa, iar cele două capete au fost ulterior înlăturate, găsindu-se acum la Luvru şi la Ordrupgaard Museum, Copenhaga;

Scanned with OKEN Scanner

vezi „Delacroix Exhibition", numerele 274—275. Tabloul lui J. Danhauser reapare în „*Berlioz and the Romantic Imagination*", cat. exp., Victoria și Albert Museum, Londra, 1969, no. 276.

16. H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics*, Londra, 1966, pp. 202—203.

17. *Delacroix: Journal*, II, p. 22.

18. Téophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, (1870), Paris, 1874, p. 260. Pe Berlioz nu l-au interesat însă tablourile lui Delacroix iar lui Delacroix i-a displăcut cu totul muzica lui Berlioz; vezi Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, (1878), Paris, 1924, p. 94.

19. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Hans Eichner, Paderborn, 1959, IV, p. 77.

20. *Ibidem*, X, p. 233 din *Philosophie des Lebens*, (1827).

21. Hegel/Knox, II, p. 788. Cu toate acestea, Hegel a fost capabil să dea o interpretare romantică unor produse anterioare, ale sculpturii grecești; vezi *ibidem*, p. 724.

22. Téophile Gautier, *op. cit.*, pp. 29, 245. Mărturia sa privitoare la ostilitatea critică față de David d'Angers și Barye a fost, evident, exagerată. Remarca sa: „pour nos époques compliquées et troublées, ce détachement de la passion, de l'accident, de la couleur, ce calme immuable arrivent aisément à la froideur et à l'ennui". („pentru vremurile noastre complicate și tulburi această detașare de pasiune, de accident, de culoare, acest calm imuabil pot duce cu ușurință la răceală și plictiseală".), a fost probabil influențată de comentariul lui Baudelaire apărut în „*Le Salon de 1846*" sub titlul „Pourquoi la sculpture est ennyueuse" (De ce e sculptura plicticoasă). Delacroix a insistat asupra aceluiași aspect în eseul său din anul 1857, „*Des variations du beau*" *(Oeuvres littéraires*, Paris, 1923, I, p. 48*)*: „On peut dire de la peinture comme de la musique, qu'elle est essentiellement un art moderne ... Le paganisme donnait au sculpteur une vaste carrière. Le christianisme, au contraire, appelle la vie au dedans: les aspirations de l'âme, le renoncement des sens, sont difficiles à exprimer par le marbre et la pierre: c'est, au contraire, le rôle de la peinture de donner presque tout à l'expression". („Putem spune despre pictură că este, asemeni muzicii, o artă modernă, prin esența ei. Păgînismul furniza sculptorului o vastă carieră ... Dimpotrivă, creștinismul apelează la viața interioară: aspirațiile sufletului, renunțarea la simțuri sînt greu de exprimat în marmură și piatră: rolul contrar al picturii e de a oferi aproape totul expresiei".)

23. Friedrich Schlegel, „On the German Paintings exhibited at Rome in 1819", în *Aesthetic and Miscellanious Works*, traduse de E. J. Millington, Londra, 1849, p. 290. Portretul copiilor Humbold, distrus în al doilea război mondial, este reprodus în cartea lui Gustav Pauli, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, Berlin, 1925, p. 339.

Scanned with OKEN Scanner

24. H. Beyle, „Salon de 1824“ în Stendhal, *Mélanges d'art et de littérature*, Paris, 1927, p. 232. Din punctul de vedere al definiției pe care a dat-o Stendhal romantismului, identificîndu-l cu contemporaneitatea, acest lucru echivalează cu încadrarea lui Canova la romantici.

25. „*New Monthly Magasine*“, IX, 1818, p. 297. W. P. Carey, comerciant de obiecte artistice și critic, a fost un vechi prieten și susținător al lui Chantrey. Opera lui Canova *Hebe* a fost modelată în anul 1795 iar versiunea ei expusă la Academia Regală a fost transpusă în marmură pentru Lord Cawdor, înaintea lunii iulie, 1816; ea se află acum la Chatsworth House (vezi „*The Age of Neoclassicism*“, cat. exp., Academia Regală, Londra, 1972, no. 317). Terpsihora, achiziționată de Simson Clarke este a doua din dubla versiune a statuii modelată în 1808; ea se găsește astăzi la Cleveland „Museum of Art“. (Vezi Henry Hawley în „*Bulletin of the Cleveland Museum of Art*“, LVI, 1969, pp. 287—305).

26. „The Babes in the Wood“ de Thomas Crawford, 1851 și „Le Nid“ de Onésyme Croisy, care apar la Maurice Rheims, *La sculpture au dixneuvième* siècle, Paris, 1972, pp. 343, 388.

27. C. F. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich, 1806.

28. Hegel/Knox, Imp. 213. Statuia lui Mercur se află la Thorvaldsens Museums, Copenhaga. Cea a lui Rudolf Schadow, „Sandalenbinderin“, se găsește la Nationalgalerie, Berlin.

29. Modele la scară unu-la unu au fost folosite de sculptori încă din Renaștere, deși este dificil de determinat pînă la ce punct a fost generalizată această practică. Canova își făcea întotdeauna modele la scara unu-la-unu, din lut. Acestea erau apoi turnate în ghips, pentru a putea fi păstrate; vezi H. Honour, „Canova's Studio Practice“, în „*Burlington Magazine*“, CXIV, 1972, pp. 149—159, 214—249. Pentru alte mărturii privitoare la stilul de lucru al artistului, vezi două lucrări de H. W. Janson (căruia îi sînt îndatorat pentru o seamă de puncte), „German Neoclassic Sculpture in International Perspective“, în „*Yale University Art Gallery Bulletin*“, XXXIII, 1972, pp. 4—22 și introducerea la „*Tradition and Revision: Themes from the History of Sculpture*“, cat. exp., Cleveland Museum of Art, 1975. Profesorul Janson afirmă că sculptorul Canova și-ar fi executat și expus „principalele piese necomandate în ghips“, sperînd să atragă cumpărătorii care „ar fi dorit modele în marmură sau bronz“. În acest fel, el a „redefinit“ sculptura. Totuși, profesorul Janson nu citează nici un exemplu de acest fel și nici eu nu am cunoștință de vreunul. De fapt, Canova nu pare să fi lucrat niciodată astfel, pentru că, în primul rînd, el nu a dus niciînd lipsă de comenzi.

30. Pentru descrierea completă a statuii, vezi Herbert von Einem *Thorvaldens Jason: Versuch einer historischen Würdigung*, München, 1974. Statuia a fost terminată în

Scanned with OKEN Scanner

marmură în anul 1828 și se află acum la Thorvaldens Museum, Copenhaga.

31. Henri Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, 1878, I, pp. 513—514. Diferența dintre model și opera finisată a fost văzută de Hegel într-o altă lumină, căci acesta considera sculptura ca fiind eminamente „clasică". „În zilele unei înalte dexterități artistice, sculptorii își prelucrau marmura fără a avea nevoie de modele din lut sau, dacă totuși le aveau, ei le finisau într-un mod mult mai liber și mai lipsit de constrîngeri decît se întîmplă astăzi, cînd artistul, ca să spunem adevărul, produce doar niște còpii în marmură după niște originale, numite modele, care au fost în prealabil executate în lut." (Hegel/Knox, II, p. 772.).

32. Henri Jouin, *op. cit.*, I, p. 206.

33. Scrisoarea datată la 4 august 1842, în care David face și următoarea remarcă: „Le statuaire, dès l'instant qu'il prend le ciseau pour représenter un grand homme, sent que c'est une apothéose qu'il va faire un poème avec une seule figure qu'il va tracer". („Sculptorul, de îndată ce ia în mînă dalta pentru a înfățișa un om vestit, simte că va produce o apoteoză, un poem, cu singura figură pe care o va trasa"). (Henri Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires*, Paris, 1890, p. 207.) Afirmația este apropiată de cea a lui Edgar Quinet din *Considérations philosophiques sur l'art*, Strassbourg, 1839, p. 10 și care se încheie astfel: „En un mot, toute sculpture est une apothéose" (Într-un cuvînt orice sculptură e o apoteoză). David modelase un portret-medalion al lui Quinet în 1838 și se pare că l-a cunoscut pe acesta personal. Însă Quinet a revenit la banalitatea romantică, descriind sculptura drept „art païen, c'est par le paganisme qu'il a atteint toute sa hauter: il conçoit l'homme au même point de vue que l'épopée. Au contraire, la peinture conserve toutes les circonstances du temps et du lieu ... L'individualité conquise et consacrée par le christianisme a créé chez les modernes le règne de la peinture." („artă păgînă, prin păgînism a ajuns la întreaga ei măreție: ea concepe omul din același punct de vedere ca și epopeea. Dimpotrivă, pictura păstrează toate circumstanțele de timp și de loc ... Individualitatea cucerită și consacrată de către creștinism a dat naștere în epoca modernă la domnia picturii.")

34. Lady Morgan, *France in 1829—30*, Londra, 1831, I, p. 302. David a modelat un bust și un portret medalion, care o înfățișează.

35. Henri Jouin, *op. cit.*, I, 1878, p. 320. Statuia de marmură a lui Philopoemen se găsește la Luvru.

36. Sculptorii au sculptat animale, bineînțeles, încă din cele mai vechi timpuri și, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, o întreagă sală a muzeului Pio-Clementino din Vatican a fost dedicată specimenelor Antice, restaurate în întregime de Francesco Antonio Franzoni. De la Renaș-

Scanned with OKEN Scanner

tere încoace, s-au modelat figuri de animale, au fost sculptate în marmură și turnate în bronz de către numeroși artiști, însă specialiști în acest domeniu (așa-zișii „animaliers") par să fi apărut pentru întîia dată în secolul al XIX-lea, urmînd exemplul lui Barye.

37. Charles Saunier, *Barye*, Paris, 1925, p. 16.

38. Alexandre Deschamps în „*L'Artiste*", 1834; vezi C. Saunier, *op. cit.*, p. 21. Vezi de asemenea și Gérard Hubert, „Barye et la critique de son temps", apărută în „*La Revue des Arts*", VII, 1956, pp. 223—230.

39. Entuziasmul tineresc al lui Delacroix s-a risipit odată cu timpul și, mai tîrziu, spre bătrînețe, el a ajuns să afirme că Barye ar fi fost „meschin cu leii lui". *(Journal*, III, p. 15.*)*

40. H. Martin et al., *Jean Du Seigneur Statuaire*, Paris, 1866, p. 18.

41. „*L'Artiste*", V, 1833, p. 141.

42. Baudelaire, *op. cit.*, p. 394.

43. Luc Benoist, *La sculpture romantique*, Paris, 1930, p. 73. O serie de referiri în *Delacroix: Journal*, atestă prietenia acestuia cu Préault, deși, la data de 16 iunie 1854, el a scris despre „le pauvre Préault qui fait des '*Ophelia*' et autres excentricités anglaises et romantiques" („Care face Ofelii și alte excentricități engleze și romantice.") (II, p. 201).

44. Pétrus Borel, „Des artistes penseurs et des artistes creux", în „*L'Artiste*", V, 1833, pp. 253—259. Statuile dansatorilor napolitani la care se referă sînt, probabil, cele ale lui Francisque Duret (Luvru). El a lăudat *Caïn și familia după crimă* de Antoine Etex (acum la Musée des Beaux Arts, Lyon) și grupurile statuare din ghips *Cerșetoria* și *Mizeria* ale lui Préault ... „des sujets poignant toute âme chretienne, toute âme que l'égoïsme n'a pas encore pétrifiée." („subiecte care sfîșie orice suflet creștin, orice suflet pe care egoismul nu l-a împietrit încă"). Referirea pe care a făcut-o Borel la arhitectul numit de el Aimé Chenavard este disconcertantă. Aimé Chenavard a fost ornamentalist și consilier artistic la fabrica de porțelanuri de la Sèvres. Însă Antoine Chenavard, elev al lui Durand, a fost profesor de arhitectură la Academia din Lyon, între anii 1823 și 1861; vezi L. Hautecœur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, Paris, 1955, VI. Nici Aimé și nici Antoine nu par a fi înrudiți cu pictorul ceva mai cunoscut decît ei, Paul-Marc-Joseph Chenavard.

45. C. A. Menzel, *Versuch einer Darstellung des jetzigen Zustandes der Baukunst*, Berlin, 1832, citat în „*Foreing Quarterly Review*", XIV, 1834, p. 96.

46. „*The Poetry of Architecture*", (1837—1838) în Ruskin, I, p. 5. Ruskin avea să caute în van arhitecți contemporani lui care să se ridice la standardele propuse de el. „Nu există arhitecți în prezent", declara el la bătrî-

 nețe.

Scanned with OKEN Scanner

47. *The Stones of Venice*, Ruskin, IX, p. 64.

48. Vezi Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford, 1972, pp. 64—66 şi Klaus Döhmer, *In welchem Style sollen wir bauen?: Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*, München, 1976.

49. Cea mai remarcabilă manifestare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea a interesului în varietatea stilurilor arhitectonice o constituie lucrarea lui Joseph Friedrich Freiherr zu Racknitz *Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker*, Leipzig, 1796, care abordează nu numai arhitectura greacă, romană şi gotică, sau stilurile Ludovic XIV, Ludovic XV şi Ludovic XVI, cu comentarii ostile faţă de ultimul, cel egiptean, chinezesc sau maur, ci şi stilul mexican, cel tahitian şi, într-o bună măsură, chiar şi „Kamtschadalisher Geschmack", adică al colibelor din Kamciatka. Ideea că stilul gotic ar fi potrivit în primul rînd bisericilor pare să fi fost enunţată pentru prima oară de către John Carter în 1774—1776; vezi George Germann, *Gothic Revival*, Londra, 1972, p. 56. Însă A. W. N. Pugin urma să ia în discuţie în mod caracteristic atitudinea comună secolului al XVIII-lea: „Arhitectura noastră naţională şi catolică ... este considerată ca fiind potrivită unor anumite scopuri — MELANCOLIA, *fiind deci propice edificiilor religioase ! ! !*" *(An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, Londra, 1843, p. 2.*)*

50. Mrs Jameson *Visits and Sketches at Home and Abroad*, Londra, 1834, II, p. 52. Pentru alte comentarii cu privire la alegerea stilului, vezi Klaus Döhmer, *op. cit.*, pp. 104—105. Obiecţii similare au fost făcute la ridicarea unei clădiri după modelul Partenonului, pe Calton Hill, Edinburgh, ca monument naţional dedicat „Triumfului ultimului Război pe Mare şi pe Uscat"; vezi „*Quarterly Review*", XXVII, 1822, pp. 327—336.

51. Vezi Heinrich Beenken, *Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik*, Mainz, 1952, în care apare interesanta sugestie cu privire la planul Ludwigstrasse, ce pare să datoreze cîte ceva şi panoramelor pictate.

52. J. Mordaunt Crook, *The Greek Revival*, Londra, 1972, p. 110.

53. Werner Hofmann, *Art in the Nineteenth Century*, Londra, 1961, p. 196.

54. Klaus Lankheit, *Révolution et Restauration*, Paris, 1966, p. Aproape la aceeaşi dată, Alfred de Musset scria în *La confession d'un enfant du siècle*, (1836); „Notre siècle n'a point de formes. Nous n'avons imprimé le cachet de notre temps ni à nos maisons, ni à nos jardins, ni à quoi que soit ... les appartements des riches sont des cabinets des curiosités: l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. Enfin, nous avons de tous les siècles hors du nôtre,

Scanned with OKEN Scanner

chose qui n'a jamais été vue à une autre époque: l'éclectisme est notre goût; nous prennons tout ce que nous trouvons, ceci pour sa beauté, cela pour sa commodité, telle autre chose pour son antiquité, telle autre pour sa laideur même; en sorte que nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche. („Secolul nostru nu are nici o formă. N-am pus amprenta timpului nostru nici asupra clădirilor, nici asupra grădinilor sau a oricărui lucru pe care-l avem ... a locuinţelor celor bogaţi sînt nişte cabinete de curiozităţi: anticul, goticul, gustul renascentist, cel pentru stilul Ludovic al XIII-lea totul se amestecă aici. În sfîrşit, avem de toate din toate secolele înafară de cel în care trăim, lucru nemaiîntîlnit într-o altă epocă: eclectismul e gustul nostru; luăm tot ce găsim, acest lucru pentru frumuseţea sa, celălalt pentru comoditatea sa, un altul pentru vechimea sa sau chiar pentru urîţenia sa; astfel încît nu trăim decît din resturi, de parcă s-ar apropia sfîrşitul lumii). (A. de Musset, *Oeuvres complètes en prose*, ed. M. Allem şi P. Courant, Paris, 1960, p. 89.)

55. Despre necesitatea unei arhitecturi germanice, căreia i s-a dat glas în repetate rînduri, vezi Klaus Döhmer, *op. cit.*, iar pentru Anglia, Roger A. Kindler, „Periodical Criticism 1815—1840: Originality in Architecture" în „*Architectural History*", XVII, 1974, pp. 22—37. Morse Peckham, *The Triumph of Romanticism*, Columbia, South Carolina, 1970, pp. 123—144, sugerează că arhitectul şi-ar afirma personalitatea reconstruind trecutul într-un mod personal.

56. Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 82.

57. A. W. N. Pugin, *op. cit.*, p. 2.

58. O. Hederer. *Leo von Klenze*, München, 1964, pp. 14—16. Klenze a încercat să menţină credinţa secolului al XVIII-lea în singurul stil adevărat, pretinzînd că nu există decît un singur „Baukunst", cel desăvîrşit în Grecia antică, toate celelalte fiind nişte „Bauarten". Însă concepţia sa asupra arhitecturii elene l-a făcut în final să îmbrăţişeze acel „Rungbogenstil".

59. Eva Börsch-Supan, *op. cit.*, p. 278. Asociaţia cu stilul doric şi cu muzica a devenit banală. Într-un eseu scris în anul 1843, pe marginea arhitecturii americane, Horatio Greenough a remarcat că templul grec „îşi pierde armonia dacă se trece cu vederea o notă în execuţie", *(Form and Function*, ed. H. A. Small, Berkeley and Los Angeles, 1958, p. 56.*)*

60. Eva Börsch-Supan, *op. cit.*, p. 279. Pasajul apare în discursul Astrologului, *Faust*, partea a II-a.

„Salut, tu, capodoperă spirituală
Norii se schimbă-n muzică astrală
Şi din văzduh se cerne-o forţă vie
Şi nevăzută. Totu-i melodie
Ce face să răsune, triglife, colonade
Întregul templu pare să cînte în cascade."

Scanned with OKEN Scanner

61. *Reflexion*, p. 1133. Vezi Eva Börsch-Supan, *op. cit.*, p. 276—277. Mme de Staël, în *Corinne*, remarca cu privire la catedrala Sfîntului Petru: „La vue d'un tel monument est comme une musique continuelle et fixée". („Vederea unui asemenea monument este ca o muzică neîntreruptă și veșnică"); vezi Erika von Erhardt-Siebold, *op. cit.*, p. 587. Mai tîrziu, Berlioz a scris tot cu privire la aceeași catedrală: „Atrași de lumină, ochii mei se ridicau spre gloriosul dom al lui Michelangelo, iar gîndurile-mi au suferit o transformare instantanee ... Într-o clipă am trecut la muzica sferelor, coruri de îngeri, bunătate și seninătate și pacea nesfîrșită a cerurilor". *(Mémoires*, în traducerea lui David Cairns, Londra, 1970, p. 199.)

62. Eva Börsch-Supan, *op. cit.*, p. 293.

63. Joseph von Eichendorff spunea în 1844 că acest castel medieval din Marienburg l-a făcut să pătrundă sensul expresiei „gefrorene Musik", pe care i-o atribuie în mod greșit lui „Schlegel"; vezi Eva Börsch-Supan, *op. cit.*, p. 261.

64. Walter Pater, *Miscellanious Studies*, Londra, 1895, p. 95—96. În mod curios, el și-a schimbat atitudinea față de melodie și armonie, atitudine pe care o exprimase inițiat Rousseau, în 1753: „Plăcerea armoniei este doar plăcerea senzației pure și bucuriile simțurilor sînt întotdeauna de scurtă durată, fiind curînd urmate de îmbuibare și plictis, dar plăcerea unei melodii, a unui cîntec, este plăcerea interesului care se adresează inimii"; vezi J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*, Paris, 1958, p. 110.

65. Erika von Erhardt Siebold, *op. cit.*, pp. 587—588.

66. Wackenroder, care a jucat un rol important în dezvoltarea ideilor romantice privitoare la muzică, a fost un admirator al lui Friedrich Gilly: „Das ist ein Künstler! So ein verzehrender Enthusiasmus für alte griechische Simplizität! — Ich habe einige sehr glückliche Stunden ästhetischer Unterhaltung mit ihm gehabt. Ein göttlicher Mensch!" („Acesta este un artist! Un asemenea entuziasm zdrobitor față de vechea simplitate elenă. M-am întreținut cu el pentru cîteva ore fericite pe marginea problemelor estetice. Un om dumnezeiesc!"), îi scria el lui Tieck, în anul 1793; vezi Heinz Lippuner, *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst*, Zürich, 1965, p. 96.

67. „Musicalisch und lyrisch ist das Christenthum", scria Moritz von Arndt în 1815, trecînd apoi imediat la descrierea efectului muzical al arhitecturii gotice; vezi G. Eimer, *Caspar David Friedrich und die Gotik*, Hamburg, 1963, p. 34.

68. Eva Börsch-Supan, *op. cit.*, indică o serie de pasaje din caietele lui Schinkel care parafrazează discursurile lui Schelling. Schinkel le datorează tot atît de mult și lui F. și A. W. Schlegel și, în primul rînd, lui Goethe.

69. În 1803, el descria Zwinger-ul de la Dresda astfel: „Voll erstaunlicher Muschel — und Blumenpracht im schlechtesten Stil", iar în 1804, el i-a scris de la Neapole

unui editor berlinez, propunîndu-i o carte cu schiţe arhitectonice care urma să includă şi clădiri de la începutul evului mediu, din Sicilia: vezi *Karl Friedrich Schinkel aus Tagebüchern und Briefen*, München şi Viena, 1967, pp. 18, 38—39.

70. *Ibidem*, pp. 20—21.

71. Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 62. Schinkel a mai făcut următoarea remarcă, în anul 1810: „Arhitectura antică este deşartă şi pompoasă", dar el se referea probabil mai curînd la Roma decît la Grecia. Mult mai tîrziu şi într-un context diferit — teoria principală a arhitecturii — el avea să declare: „A construi asemeni grecilor, înseamnă a construi bine ... Principiul arhitecturii elene este de a face construcţia frumoasă şi acest principiu trebuie să fie păstrat şi de continuatorii ei."

72. „*Foreign Quaterly Review*, XIV, 1834, p. 105.

73. *Ibidem*, VII, 1831, p. 457. Acelaşi scriitor anonim a publicat şi un elogiu la adresa lui Schinkel, în acelaşi periodic, XXVIII, 1842, pp. 460—461. Atît el cît şi Schinkel au suferit un atac violent, din partea lui Joseph Gwilt, *Elements of Architectural Criticism*, Londra, 1837, pp. 79—98.

74. Roland Mortier, *La poétique des ruines in France*, Geneva, 1974, pp. 177, 201, 205. Reprezintă cea mai bună lucrare accesibilă despre cultul ruinelor, de la Renaştere pînă în secolul al XIX-lea, cu referiri speciale la Franţa. Renzo Negri, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il sette e l'ottocento*, Milano, 1965, este o lucrare la fel de valoroasă. Dezvoltarea ideilor conform cărora ruinele ar fi mai frumoase decît clădirile ale căror rămăşiţe le reprezintă coincide cu naşterea noilor atitudini faţă de reîntoarcerea la sculptura antică. În anul 1815, Canova susţinea că marmura nu trebuie restaurată. La începutul veacului al XIX-lea, scoaterea statuilor din vechile amplasamente a provocat o opoziţie tot mai accentuată, începînd cu protestele împotriva activităţii lordului Elgin de la Atena.

75. Repr. E. Lavagnino, *L'Arte Moderna*, Torino, 1961, p. 100.

76. *The Stones of Venice*, Ruskin, IX, p. 69.

77. *Ibidem*, X, p. 214. Este interesant de comparat acest pasaj cu remarca unui arhitect, F. Debret, făcută în anul 1824: „Bien que je suis loin de regarder cette architecture (gotique) comme classique et que je ne la considère au contraire que comme le délire d'une imagination ardente, qui semble avoir réalisé ses songes, je suis cependent forcé d'admirer ses monuments comme des productions que le génie d'un peuple essentiellement poète peut seul enfanter." („Cu toate că sînt departe de a privi această arhitectură (gotică) drept clasică şi că, dimpotrivă, nu o consider decît drept delirul unei imaginaţii febrile care pare să-şi fi întrupat visele, sînt totuşi obligat să admir monumentele ei drept producţiuni cărora numai geniul unui popor eminamente poet le poate da naştere"). (Vezi L. Hautecœur, *op. cit.*, VII, p. 285.)

Scanned with OKEN Scanner

4. ULTIMELE FARMECE ALE EVULUI MEDIU

1. Pentru atitudinile ostile ale acestor „philosophes", vezi Peter Gay, *The Englightenment: An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, New York, 1966, pp. 207—212.

2. Richard Hurd, *Lettres on Chivalry and Romance*, (1762). Dar comparaţiile dintre *The Faerie Queene* şi epopeele clasice, dintre arhitectura romanică şi cea gotică, fuseseră deja făcute încă din 1715, de către John Hughes; vezi Paul Frankel, *The Gothic*, Princeton, 1960, p. 373. Pe Hurd l-a interesat în primul rînd literatura; pentru originea ideilor sale, vezi R. Wellek, *A History of Modern Criticism. The later eighteenth century*, Londra, 1955, pp. 121—122. Ideea meritelor incompatibile ale arhitecturii greceşti şi ale celei gotice a fost exprimată mai tîrziu de către Wilhelm Heinrich Wackenroder în *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, 1797: „Warum verdammt ihr den Indianer nicht, dass er indianisch und nicht unsere sprache redet? -Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, dass es nicht solche Tempel baute wie Griechenland." („De ce nu-i condamnaţi pe indieni pentru că vorbesc limba indiană şi nu limba noastră? Şi totuşi, vreţi să condamnaţi Evul Mediu pentru că el nu construieşte temple, asemeni grecilor). *(Sämtliche Schriften*, ed. C. Grützmacher und S. Claus, München, 1968, p. 44.*)* În ciuda acestui fapt, Wackenroder nu a fost un admirator entuziast al arhitecturii gotice; vezi Heinz Lippuner, *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst*, Zürich, 1965, pp. 91—102.

3. Goethe, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Berliner Ausgabe XIX, Berlin, 1973, pp. 29—38. Comentariile sînt numeroase; vezi Nikolaus Pevsner, „Goethe e l'architettura", în „*Palladio*", IV, 1951, pp. 174—179.

4. *Génie du Christianisme*, (1802), ed. P. Reboul, Paris, 1966, I, p. 399. Un pasaj de o asemănare izbitoare apare în S. T. Coleridge, *Philosophical Lectures:* „... O catedrală precum cea de la York, Milano sau Strasbourg, cu numeroasele-i capele, cu coloanele şi ornamentele-i florale, de parcă un crîng sacru al zeiţei Hertha, divinitatea misterioasă a strămoşilor noştri păgîni, ar fi fost prefăcut în stană de piatră la apropierea adevăratei divinităţi, îngheţată astfel pe veci prin simbolul eternei evanghelii." (J. Rykwert, *On Adam's House in Paradise*, New York, 1972, p. 88.) Comparaţia cu o pădure a fost folosită şi de Wordsworth, în *The Excursions*, (1814), V, versurile 148—151.

5. *De l'Allemagne*, (1813), ed. S. Balayé, Paris, 1968, II, p. 79, citînd un pasaj în care Görres a folosit comparaţia cu pădurea: „On se croirait au milieu d'un

Scanned with OKEN Scanner

forêt dont la mort a pétrifié les branches et les feuilles, de manière qu'elles ne pêuvent ni se balancer, ni s'agiter, quand les siècles comme, le vent des nuits, s'engouffrent sous les voûtes prolongées." („Te-ai crede în mijlocul unei păduri a cărei moarte i-a pietrificat ramurile şi frunzele astfel încît ele nu se mai pot legăna, nici tremura atunci cînd secolele asemeni vîntului nopţilor se învîrtejesc sub bolţile prelungi").

6. A. W. Schlegel *A Course of Lectures on Dramatic Arts and Literature* în traducerea lui J. Black, Londra, 1846, pp. 23—27.

7. Ruskin a arătat de obicei că ostilitatea sa era îndreptată doar asupra arhitecturii *neo*-greceşti. Exista totuşi, o tendinţă de a judeca clădirile elene după criterii derivate din gotic. De aici rezultă interesul stîrnit de rafinamentele optice ale Parthenonului, la care Ruskin s-a referit întotdeauna cu admiraţie, datorită faptului că această construcţie nu este alcătuită din suprafeţe plate şi „moarte"; vezi Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Londra, 1965, p. 92.

8. Într-o scrisoare adresată pictorului american Washington Allston; vezi James Early, *Romanticism and American Architecture*, New York, 1965, p. 86.

9. *Specimens of the Table Talk of Samuel Taylor Coleridge*, (1831), Oxford, 1917, p. 248 şi *Coleridge's Miscellaneous Criticism*", ed. T. M. Rayner, Cambridge, Mass, 1936, p. 7.

10. *Klosterfriedhof in Schnee*, distrus în anul 1945. Înainte, el se găsea la Nationalgalerie, Berlin; vezi Eva Börsch-Supan/Jähnig, pp. 351—352.

11. *Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds*, 1823, Victoria şi Albert Museum.

12. Luvru. Pentru o interpretare a acestui tablou, vezi Donat de Chapeaurouge, „Die Kathedrale » als modernes Bildthema", în „*Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*", XVIII, 1973, pp. 162—163.

13. A. W. Schlegel, *op. cit., loc. cit.*

14. *Notre Dame de Paris*, (1831), ed. M.-F. Guyard, Paris, 1976, pp. 367—368.

15. *Des Rayons et des ombres*, (1840); vezi George Poulet, *Études sur le temps humain*, (1952), Paris, 1976, II, p. 199.

16. La sfîrşitul vieţii sale, Granet urma să deseneze ilustraţii la *Les Martyrs* şi să picteze *Eudore dans les catacombes*, (1846, Musée Granet, Aix-en-Provence); vezi E. Ripert, *François-Marius Granet*, Paris, 1937, pp. 149, 167, 235. Chateaubriand a proslăvit virtuţile burlăciei în *Génie du Christianisme*. Pentru oroarea protestanţilor la vederea unei tinere femei călugărindu-se, vezi J. R. Hale, *The Italian Journal of Samuel Rogers*, Londra, 1956, pp. 104—106.

17. Alexandre Lenoir, *Musée Impérial des monuments français*, Paris, 1810, p. 185. Monumentul constă din sculp-

Scanned with OKEN Scanner

turi medievale pe care Lenoir le-a așezat deasupra presupușelor osemințe ale lui Abelard și ale Héloisei.

18. A. J. Finberg, *op. cit.*, pp. 42—43.

19. *Constable's Discourses*, p. 70.

20. Heinrich Heine *Werke und Briefe*, ed. G. Erler, Berlin, 1962, VI, p. 68.

21. Michael Bringmann, *Studien zur neuromantischen Architektur in Deutschland*, Heidelberg, 1968, deși tratează mai ales perioada de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, include o scurtă dare de seamă asupra primelor biserici construite în „Rundbogenstil". (pp. 17—35).

22. John Shaw, 1839; vezi B. F. L. Clarke, *Church Builders in the Nineteenth Century*, Londra, 1938, p. 43.

23. George Gilbert Scott, *A Plea for the Faithful Restoration of our Ancient Churches*, Londra, 1850, p. 72. Scott argumenta că „de cînd arhitectura noastră autohtonă s-a șubrezit și a dispărut cu totul, timp de trei veacuri am bătut cărări greșite și de-abia acum ne-am descoperit rătăcirea, trezindu-ne în starea nefirească de a nu avea un stil arhitectonic propriu ... bine ar fi, deci, să ne întoarcem pe același drum pînă vom găsi locul unde am părăsit cărarea și acesta trebuie să fie căutat în arhitectură, un fruct natural al religiei și al neamului nostru; nu în perioada imediat înainte de stingere, ci în punctul cel mai înalt al dezvoltării lui."

24. *Constable's Discourses*, p. 70. Delacroix s-a arătat ostil și față de renașterea gotică; vezi *Delacroix: Journal*, I, p. 348.

25. A. W. N. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londra, 1841, p. 45.

26. *The British Critic;* vezi B. F. L. Clarke, *op. cit.*, p. 32.

27. A. W. N. Pugin *Contrasts*, Londra, 1836, p. 35.

28. Vezi Phoebe Stanton, „The Source of Pugin's «*Contrasts*'» in J. Summerson, ed., „*Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writings presented to Nikolaus Pevsner*", Londra, 1968, pp. 120—139 și Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford, 1972, pp. 103—122.

29. A. W. N. Pugin, *The True Principles ...*, p. 1.

30. Evident, chiar și în secolul al XVIII-lea, arhitecții gotici au fost admirați pentru îndemînarea lor inginerească. Calitatea „funcțională" sau rațională a goticului a fost la fel de lăudată; vezi Peter Collins, *op. cit.*, pp. 208—217. Nu cunosc nici o afirmație cu privire la superioritatea morală a goticului față de arhitectura elenă, din punct de vedere al materialelor folosite în mod just înaintea celei pe care Pugin a făcut-o în 1841. Însă Pugin a fost mai întîi un polemist și abia apoi un teoretician, nefăcînd probabil altceva decît să fure o armă din arsenalul grecesc. Teoria avansată de Viollet le Duc cu privire la raționalitatea goticului, mult mai bine argumentată, a avut neîndoielnic o influență mai puternică.

Scanned with OKEN Scanner

31. John Newman, *North East and East Kent*, (N. Pevsner), *The Buildings of England* XXXIX, Hardmondsworth, 1969, p. 406.

32. Citat de James Barr, *Anglican Church Architecture*, Oxford, 1846, p. 202.

33. *Contrasts*, ediția a II-a, Londra, 1848, p. 12.

34. Keith Andrew, *The Nazarenes*, Oxford, 1964, p. 25.

35. Și remarcile lui Pforr seamănă curios de mult cu cele ale lui Novalis, *Die Christenheit oder Europa*, scrisă în anul 1799, oferită periodicului „*Athaeneum*", însă rămasă nepublicată pînă în anul 1826.

36. Tatăl lui Overbeck, primarul orașului Lübeck, îl protejase pe Asmus Jakob Carstens, de unde se poate deduce că ar fi gustat arta neoclasică. Atitudinea independentă a lui Carstens față de Academia din Berlin, l-a influențat probabil și pe tînărul Overbeck. Însă lipsa de tragere de inimă pe care o vădea Overbeck față de învățăturile ultra catolicei Academii Vieneze ar putea fi explicată și de către condiția sa socială medie sau de către religia sa, care era protestantă. Dezgustul său față de senzualitatea tablourilor din Renaștere pare să aibă o origine atît protestantă, cît și neo-clasică.

37. Keith Andrews, *op. cit.*, p. 8. Schiller și-a exprimat și el neîncrederea față de culoare; vezi Nikolaus Pevsner, *Academies of Arts Past and Present*, (1940), New York, 1973, p. 147.

38. S-a sugerat deseori faptul că Overbeck ar fi fost catolic în străfundul sufletului său, însă viziunea sa îl apropie mai mult de membrii mișcării Oxford, care au refuzat să se apropie de Roma — mai asemănătoare cu viziunea lui Keble decît J. H. Newman, de pildă.

39. Înainte vreme, artiștii găsiseră o sursă de inspirație la „primitivi"; vezi Robert Rosenblum, *Transformations in the Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967, p. 165.

40. Gaspero Martellini din Florența a început să picteze în anul 1820 tablouri cu Fecioara și Pruncul, într-un stil toscan, caracteristic începutului de „cinquecento". (vezi Sandra Pinto, *Collezioni della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Ottocento, parte prima*, Florența, 1972, p. 78.) În 1825, Tommaso Minardi, protejat al lui Canova, a pictat pentru Noviziato dei Gesuiti din Roma, un *San Stanislao morente*, în stil umbrian de quattrocento. Puțin mai tîrziu, în Veneto, Placido Fabris a renunțat la a mai copia pe maeștrii venețieni, pentru a picta tablouri care amintesc de Bellini. (vezi „*The Connoisseur*", CXLVIII, 1961, p. 195). Dintre sculptori, Canova aduce la stil cu Ghiberti, în cazul metopelor din biserica din Possagno, la care a lucrat între anii 1820—1822. Pietro Tenerani, elev al lui Thorvaldsen, a făcut să reînvie stilul lui Andrea Bregno. Termenul de *purismo* folosit inițial în secolul al XVIII-lea pentru a denota scopul scriitorilor care au încercat să purifice limba italiană de cuvinte străine,

Scanned with OKEN Scanner

pare să fi fost la început aplicat la artele plastice, pe la sfîrșitul anilor 1830, într-un sens îndeobște derogatoriu. Pentru a da o replică criticilor, Antonio Bianchini a publicat un manifest cu oarecare tendințe defensive, *Del purismo nelle arte*, Roma, 1843, purtînd contrasemnăturile lui Overbeck, Minardi și Tenerani. (Textul acestui pamflet rar și al altor documente care atestă disputa dintre puriști și anti-puriști, este tipărit în Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia : L'Ottocento*, Messina și Florența, 1972, pp. 175—228). În 1845, Giuseppe La Farina scria: „Lo studio prediletto della maggior parte dei giovani sono Giotto, L'Angelico, il Ghirlandaio, il Perugino, ed altri di quei secoli puristici; ma sventuratamente molti d'essi volendo servilmente imitare non produssero che delle caricature." („Studiul de preferință a majorității tinerilor o alcătuiesc operele lui Giotto, Angelico, Ghirlandaio, Perugino și alții din acele secole puriste; însă din păcate mulți dintre ei dorind să le imite servil n-au produs decît caricaturi.") (P. Contrucci ș.a., *Monumenti del Giardino Puccini*, Pistoia, 1845, p. 100.) Totuși, puriștii n-au format un grup strîns unit de artiști; pentru cei care s-au asociat acestei tendințe, vezi E. Lavagnino, *L'Arte Moderna*, Torino, 1961, pp. 295—389. Pentru unul dintre pictorii cei mai interesanți, Luigi Mussini, vezi Carlo Del Bravo, „Sul seguito toscano di Ingres", în „*Colloque Ingres*", Montauban, 1969, pp. 29—38 și Sandra Pinto, *op. cit.*, pp. 80—81, 211.

41. Se pare că Flandrin n-a cunoscut opera lui Overbeck pînă nu a ajuns la Roma, în anul 1833. El scria în 1833 despre *Triumful religiei în arte :* „Je trouve cela beau et bien pensé, mais pour le rendre, Overbeck emploie des moyens qui ne sont pas à lui. Il se sert tout à fait de l'enveloppe des vieux maîtres ... Il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendues." („Îl găsesc frumos și bine gîndit însă, pentru a-l reda, Overbeck folosește niște mijloace care nu-i sînt caracteristice. El se servește pe de-a-ntregul de învelișul vechilor maeștri ... El vrea să se servească de pictură pentru a-și exprima ideile, cu cît mijlocul va fi mai adevărat și mai corect, cu atît ideile vor fi mai bine redate".) (Henri Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, Paris, 1865, p. 205).

42. Lord Lindsay, *Skcches of the History of Christian Art*, (1849), Londra, 1885, II, p. 392. Deși Sir Thomas Lawrence a achiziționat caricatura lui Overbeck pentru „Cei șapte ani răi" din 1819, iar Julius Schnorr von Carolsfeld afirma în 1825 că englezii care vizitau Roma erau dornici să-i cumpere desenele (vezi Keith Andrews, *op. cit.*, p. 69), există totuși puține dovezi tipărite ale nazarenenilor în Anglia, înainte de anii 1840. Interesul pe care l-au suscitat în acești ani a fost probabil stimulat de sugestia că artiștii germani ar trebui să picteze frescele Casei Parlamentului din Londra.

Scanned with OKEN Scanner

43. W. Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londra, 1905, I, p. 107. Referirile la nazareneni erau în general ostile — de pildă, „ei afectează fără sinceritate naivitatea lui Perugino și a primelor pînze ale lui Fleming". *(op. cit.*, p. 142*)* — probabil pentru că pre-rafaeliții fuseseră deseori comparați cu aceștia. În 1850, un scriitor german îi caracteriza pe pre-rafaeliți în „*Athenaeum*" drept „un grup de tineri pictori neumblați prin lume, fără experiență și sub nivelul inteligenței germanilor ..."

44. W. Holman Hunt, *op. cit.*, p. 118. *The Girlhood of the Virgin* se află la Tate Gallery, Londra.

45. *Isabella* se află la Walker Art Gallery, Liverpool.

46. „Vechiul cîntec *Chevy-Chase* e balada preferată a oamenilor de rînd din Anglia", scria Addison în „*Spectator*", 70, 21 mai 1711. Poveștile cu Robin Hood erau la fel de populare, păstrînd vie o altă imagine asupra evului mediu, de-a lungul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. În Franța, poveștile cavalerești cum ar fi *L'Histoire de Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, *Les Quatre fils Aymon*, *Huon de Bordeaux* și *Robert le Diable* au fost tipărite și răstipărite pînă în anii 1820, de mai multe ori, cu ilustrații originale din secolul al XV-lea. Multe dintre ele, tipărite la Troyes au fost incluse în vestita *Bibliothèque Bleue* și răspîndite de vînzătorii ambulanți; vezi Alexandre Assier, *La Bibliotheque Bleue*, Paris, 1874 și Pierre Brochon, *Le livre de colportage en France depuis le XVI-e siècle*, Paris, 1954. Contesa d'Auneuil, *Les chevaliers errans*, Paris 1709, reprezintă o imitație a acestui tip de povestiri romantice. În Spania, poveștile cavalerești medievale și-au păstrat neștirbită popularitatea de-a lungul veacurilor. Poveștile cavalerești din secolul al XVI-lea, ale lui Ariosto, Tasso, Spenser, au fost, probabil, citite de oameni mai educați, însă toate erau retipărite din cînd în cînd. Richard Hurd și-a scris Scrierile despre cavalerism și poveștile cavalerești, Londra, 1762, pentru a răspunde la un gust bine stabilit.

47. Cel mai vestit dintre medievaliștii englezi ai secolului al XVIII-lea, Horace Walpole, pare să fi suferit în primul rînd influența povestirilor cavalerești, a basmelor și a cronicilor. Atitudinea sa a fost la început plină de toane; într-o scrisoare adresată lui H. S. Conway în 1746, datată 24 octombrie, el se plîngea că poemele recente „nu au nici pe jumătate din imaginația povestirilor cavalerești și sînt plicticoase și lipsite de orice absurditate agreabilă." Într-o altă scrisoare datată 11 august 1748, el descrie momentul în care a citit *Cronica* lui Hall unor prieteni de-ai săi: „Am ajuns la un paragraf pe care trebuie să-l transcriu căci, deși el nu înseamnă absolut nimic, este exprimat în niște cuvinte care sună atît de ridicol în limba engleză veche, încît ne-a făcut să rîdem trei zile fără răgaz." Într-o scrisoare revelatoare, adresată reverendului William Cole și purtînd data de 9 martie 1765, el descrie sursele *Castelului de la Otranto*, menționîndu-și dorința de a cum-

pără „niște străvechi scaune din lemn ... de diverse modele, sculptate și răsucite în formele cele mai stîngace și mai capricioase". De asemenea, el trasează în linii mari planurile unui pavilion cu umbrar, în grădina de la Strawberry-Hill „deși scriu povestiri cavalerești, n-aș putea spune cum se construiește tot ce apare în ele. Madame Danois, în basme, le tapetează de obicei cu narcise ..." Madame Danois era contesa d'Auneuil (vezi nota 46). La 4 mai 1781, Walpole îi declara lui Cole: „Reprezint o combinație între Antony Wood și Madame Danois și nu știu ce scriitori-fluturași". Totuși, la 12 august 1769 el i-a dezvăluit pînă și lui Cole planul său de a scrie o istorie serioasă a arhitecturii medievale.

48. Conflictul dintre coroană și vechea nobilime a stimulat cercetările de istorie în domeniul evului mediu francez. Contele de Boulain-Villiers, în *Histoire de l'ancien gouvernement de la France*, Paris, 1727, a descris cum nobilimea franceză (al cărei descendent se pretindea a fi) fusese cea care și-a ales regii, la început. Ideea a fost preluată de Montesquieu *(De l'esprit des lois*, 1748*)*. Instituțiile medievale au fost ridicate în slăvi de J.-B. de la Curne de Sainte Palaye, în *Mémoirs sur l'ancienne chevalerie*, (citită la „Académie des inscriptions", între anii 1744—1746, publicată în 1753). Marele colecționar de obiecte medievale și de desene în care acestea apar, François-Roger de Gaignières, care avea neîndoielnic simpatii regaliste, l-a inspirat pe Bernard de Montfaucon la scrierea operei ilustrate *Monuments de la Monarchie* française (Paris, 1729—1730), deși se pare că ambii au suferit influența istoricilor benedictini, al căror interes era, bineînțeles, în primul rînd ecleziastic.

49. Cîteva aspecte ale evului mediu care erau la mare vogă în Anglia, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, cum ar fi genealogia, păgînismul, spiritul cavaleresc, „zilele de aur ce s-au dus", apar cu toate în strofa unei poezii despre „ruinele turnului construit după planurile lui Sanderson Miller, în 1747:

„Cînd Henry a-ngrădit Irlanda, potop și pară,
Și-a legat la jugu-englez șleahta barbară,
Cînd, cu curaj adevărat și zel nedemn,
Richard a tăbărît sub palmierii din Salem,
Pe Turnurile cele nalte, baroni și cavaleri
Și-au ridicat stindardele pînă la cer.
Liberi și mîndri, bravîndu-și suveranul,
Dreptatea-și măsurau cu buzduganul.
Cînd cu ospețe-ncoronate, de Crăciun,
Cînd hăituind cu toți, pe-al țării drum.
Dar cauza Libertății a adus război acasă
Și Magna Carta a-nchis pînza cea glorioasă."

(L. Dickins și M. Stauton, *An Eighteenth Century Correspondence*, Londra, 1910, p. 273).

Scanned with OKEN Scanner

50. John Rutter, *Delineation of Fonthill and its Abbey*, Londra, 1823, p. 28. Această carte a fost scrisă cu aprobarea și cu ajutorul lui Beckford.

51. „Gotisches Haus", din Wörlitz, începută în anul 1773, pare să fie prima. Ea este așezată în primul parc englezesc, amenajat la scară mare în Germania. A fost construit pentru prințul anglofil (mai tîrziu ducele) Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, care a umplut-o cu o colecție de obiecte medievale și din secolul al XVI-lea, printre care se numără portretul unei doamne, executat de Rogier van der Weyden și care se află acum la National Gallery of Art din Washington. Pentru darea de seamă cea mai recentă, vezi Marie Luise Harksen, *Führer durch das Museum Gotisches Haus in Wörlitz*, Wörlitz, 1975. In Franța, există „Le Jardin de Betz", amenajată în stil englezesc de către ducele d'Harcourt, începînd cu anul 1780, pentru prințesa de Monaco și care include o colecție extraordinară de ruine neo-gotice, de turnuri, o așa-zisă „colonne de Tancrède", statui, morminte și un donjon de mari dimensiuni. Cîteva dintre ele sînt împodobite de inscripții compuse de istoricul medievalist La Curne de Sainte Palaye. Parcul este descris în întregime într-un poem publicat în 1792 de către abatele Cérutti, (cunoscut în primul rînd ca propagandist al stării a treia, la izbucnirea revoluției). Vezi René Lanson, *Le goût du Moyen Age en France au XVIII-e siècle*, Paris, 1926, p. 40 și pl. XIX.

52. Vittorio Barzoni, *Descrizioni*, Milano, 1815, pp. 160—161. Barzoni declară că a făcut descrierea Laxenburgului, în 1803.

53. H. Jacoubet, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, 1923, p. 130.

54. Apărînd pe listele catalogului Salonului din 1812, însă neterminat la timp. A fost descris de către C. P. Landon, în „Le Salon de 1814", *(Annales du Musée")*, Paris, 1814, II. Există și în prezent, în sacristia abației de la Saint Denis; vezi J. Bottineau, „Le décor de tableaux à la sacristie de l'ancienne abbatiale de Saint-Denis", în *„Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français"*, 1973, pp. 254—281. Rolul principal pe care l-au jucat această operă și altele similare comandate sub Napoleon, în dezvoltarea picturii cu subiect istoric, în veacul al XIX-lea, este accentuat de către Francisc Haskell, „The Manufacture of the Past in Nineteenth Century", în *„Past and Present"*, 53, 1971, pp. 109—119.

55. Pentru o descriere minuțioasă a castelelor de acest gen, vezi Heinz Biehn, *Residenzen der Romantik*, München, 1970.

56. L. Vitet, *Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées* ..., Paris, 1831, p. 12. Pentru descrierea lui Ludovic Vitet, vezi introducerea la Maurice Parturier, *Lettres de Mérimée à Ludovic Vitet*, Paris, 1934. Vitet a fost numit

Scanned with OKEN Scanner

inspector general al monumentelor istorice, imediat după revoluţia din Iulie.

57. E. Quinet, *Considérations philosophique sur l'art*, Strasbourg, 1839; p.9.

58. Alexandre de Laborde, *Les monuments de France classés chronologiquement*, Paris, 1816, I, p. 38, a atribuit cruciaţilor începutul dezvoltării goticului, neconsiderîndu-l un rezultat al influenţei arhitecturii islamice: „Eclairés par les connaîssances de tout genre qu'ils recurent en Italie, à Constantinopole et dans toutes les villes de l'Orient, les croisés revinrent avec un esprit général de réforme et un vif désir d'amélioration. Tout alors s'épura à-la-fois; et une sorte de goût plus raffiné s'introduisait dans les idées comme dans les usages, un changement heureux s'opéra sans effort dans tout ce qui tient aux agréments de l'ordre social. La langue s'épura les préjugés s'adoucirent, le fanatisme même se modéra. On sent que les arts ne durent point rester en arrière." („Luminaţi de cunoştinţele de tot felul pe care le-au dobîndit în Italia, la Constantinopol şi în toate oraşele orientului, cruciaţii se reîntoarseră plini de spiritul reformelor şi de dorinţa vie de îmbunătăţire. Totul a fost epurat dintr-o dată, un fel de gust rafinat şi-a făcut apariţia în idei şi în obiceiuri, o fericită schimbare se făcu simţită fără nici un efort în tot ceea ce ţinea de înţelegerile de ordin social. Limba se purifică, prejudecăţile se înmuiară, chiar şi fanatismul se moderă. Se simte că nici artele n-au avut cum să rămînă în urmă"). Această idee pare să fi fost dezvoltată mai tîrziu, pe la sfîrşitul anilor 1820, (deşi Paul Frankl, *op. cit.*, pp. 523—524, stabileşte ca dată anii 1840), de către Vitet şi alţii printre care şi Victor Hugo: „Mais les croissades arrivent. C'est un grand mouvement populaire; et tout grand mouvement populaire, quels qu'en soient la cause et le but, dégage toujours de son dernier précipité l'esprit de liberté. Des nouveautés vont se faire jour. Voici que s'ouvre la période orageuse des Jaqueries, des Pragueries et des Ligues. L'autorité s'ébranle, l'unité se bifurque. La féodalié demande à partager avec la théocratie, en attendant que le peuple qui surviendra inévitablement et qui se fera, comme toujours, la parte du lion. *Quia nominor leo*. La seigneurie perce donc sous la sacerdoce, la commune sous la seigneurie. La face d'Europe est changée. Eh Bien! la face de l'architecture est changée aussi." („Însă veniră cruciadele. A fost o mare mişcare populară şi orişice mişcare populară indiferent de cauză sau scop, eliberează într-o ultimă instanţă spiritul de libertate. Vor apărea lucruri noi. Iată că se deschide perioada furtunoasă a Jaqueriilor, a Pragueriilor, a ligilor. Autoritatea este zgîlţîită din rădăcini, unitatea se rupe. Feudalii cer să împartă cu teocraţia, în aşteptarea poporului care va urma inevitabil şi care va pretinde, ca întotdeauna, partea leului. *Quia nominor leo*. Seniorii sapă clerul, comuna îi sapă pe seniori. Faţa Europei s-a schimbat. Ei bine! Faţa arhi-

tecturii s-a schimbat și ea.") (*„Notre Dame" de Paris, ed. cit.*, p. 213). Aceste idei au fost preluate mai tîrziu de către Viollet le Duc. În Italia, Pietro Estense Selvatico, remarcă în *Scritti d'arte:* „Uscita dal monastero, l'architettura diventa uno stato come tutti le altre arti ... Emancipata l'arte dai vincoli ieratici e dalle leggi fisse che nel chiostro la reggevano, aggiunge la emulazione allo studio: le tradizioni, non inceppanti più l'intelletto, si fanno stimolo alla imaginazione sicchè essa progredisce a rapidità prodigiosa, manifestandosi energica e libera nell'individuo, anzichè nella casta ..." („Ieșită din mănăstire, arhitectura devine o stare ca și toate celelalte arte ... Eliberată fiind de lanțurile hieratice și de legile fixe care o dirijau în mănăstire, arta adaugă emulația studiului: tradițiile, ne mai sufocînd intelectul, devin stimul pentru imaginație în așa fel încît aceasta crește cu o rapiditate prodigioasă, manifestîndu-se energică și liberă în individ în loc să se manifeste în castă.") (*Scritti d'arte*, Florența, 1859, pp. 314—315). Walter Pater sugera în eseul său despre Notre Dame d'Amiens, scris în anul 1894, că stilul gotic s-a născut cînd „orașele din răsăritul și nordul Franței s-au ridicat împotriva ordinei feudale și și-au dezvoltat fiecare în parte viața locală și municipală a comunei." El a pus în contrast „maniera gotică, nouă și revoluționară", cu stilul derivat, tradițional, roman sau romanesc, stilul imperial al marilor biserici mănăstirești." (*Miscellaneous Studies*, Londra, 1899, pp. 91—93.

59. Charles Barry spunea că „speră să dea naștere unei școli de sculptură, după modelul, dar nu în limita granițelor servile ale școlii antice grecești"; vezi Kenneth Clark, *The Gothic Revival*, (1928), Londra, 1950, p. 160.

60. Robert Blake, *Disraeli*, (1966), Londra, 1967, p. 171.

61. Benjamin Disraeli, *Endymion*, (1881), Londra, 1927, ediția Bradenham, p. 259. Disraeli nu asistase la turnir și relatarea sa pare să se bazeze pe amintirile a ceea ce auzise el atunci.

62. *Génie du Christianisme, ed. cit.*, II, p. 177. Turnirele constituiau niște subiecte tentante pentru artiștii acelei perioade, de pildă pentru Pierre Révoil, (important colecționar de obiecte medievale, fondatorul școlii lioneze) „Musée des Beaux Arts, Lyon; și pentru Carl Philipp Fohr, protejat al lui Philipp Diefenbach, istoric al evului mediu; vezi *„Carl Philipp Fohr* 1795—1818", cat. exp., Kurpfälzische Museum, Heidelberg, 1968, no. 23.

63. Pentru mobilierul englezesc în stil gotic, vezi Duncan Simpson, *„Gothik"*, cat. exp., Royal Pavilion, Brighton, 1975; pentru cel american, vezi Katherine S. Howe, și David B. Warren, *„The Gothic Revival Style in America* 1830—1870" cat. exp., Museum of Fine Arts, Houston, 1976.

64. Francis Goodwin, *Domestic Architecture*, (1835), Londra, 1850, I, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

65. A. W. N. Pugin, *An Apology ..., op. cit.*, p. 2.

66. Téophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, 1874, p. 58. Mobilierul (și tablourile) în stil trubadur fuseseră anterior criticate de către Charles Forbes René de Montalembert, într-un articol scris în 1827 și care a apărut în *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris, 1839, p. 181; de asemenea, și Viollet le Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, 1858, p. 425.

67. Tabloul, astăzi pierdut, a fost ilustrat de C. P. Landon în „*Annales du Musée*", Paris, IV, 1803, p. 141. Au mai fost date publicării cel puțin două gravuri, iar una dintre ele l-a influențat pe Franz Pforr în executarea desenului la *Allegory of Friendship*, (repr. de Keith Andrews, *op. cit.*, planșa 19 a.) Pentru o descriere a fazei Empire, în stil trubadur, vezi Suzane Lodge, „Lenoir, Josephine and the Trubadour Style", în „*Neoclassicismo: Atti del covegno internazionale promosse dal Comité International d'Histoire de l'art*", Genova, 1973, pp. 64—76.

68. Keith Andrews, *op. cit.*, p. 7, iar pentru frescele cazinoului Massimo, pp. 46—54. Vezi de asemenea și „*Die Nazarener*", cat. exp., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt pe Main, 1977, B. 26.

69. „Bayerische Staatsgemäldesammlung", München „Delacroix Exhibition" no. 481.

70. Boyer d'Agen, *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris, 1909, p. 485. După spusele lui Ingres: „Il faut avouer que l'amour de la religion, qui animait ces vieux temps querriers donnait aux tableaux un air mystique, simple et grand ..." („Trebuie să recunoaștem că dragostea de religie care a animat acele străvechi timpuri războinice a dat tablourilor un aer mistic, simplu și măreț"), se pare că acest pasaj a fost scris în timpul primei sale perioade romane, sub influența nazarenenilor. Remarcile lui ulterioare sugerează faptul că pictura cu subiecte medievale a jucat probabil un rol mai important în dezvoltarea stilului său, decît se crede în general: „J'en conclus qu'il me faut prendre cette route comme la bonne et me contenter explorer les Grecs, sans lesquels il n'y a pas de vrai salut, de les amalgamer pour ainsi dire à ce nouveau genre. C'est comme cela que je peux devenir un novateur spirituel, adroit, et donner à mes ouvrages ce beau caractère inconnu jusqu'ici et qui n'existe que dans les ouvrages de Raphaël. J'ai la conviction que, si Raphaël avait eu des tableaux grecs à peindre, il nous intéressait beaucoup moins: J'ose dire qu'avec l'idée toute parfaite que nous avons des Grecs par leurs monuments, il aurait pu nous rendre difficiles sur les résultats. Donc, peignons des tableaux francais, des Duquescelin, des Bayard et tant d'autres." („Trag de aici concluzia că trebuie să iau acest drum drept singurul bun și să mă mulțumesc a-i exploata pe greci, fără de care nu există o adevărată salvare, să-i amestec, pentru a spune așa, cu acest nou gen.

Scanned with OKEN Scanner

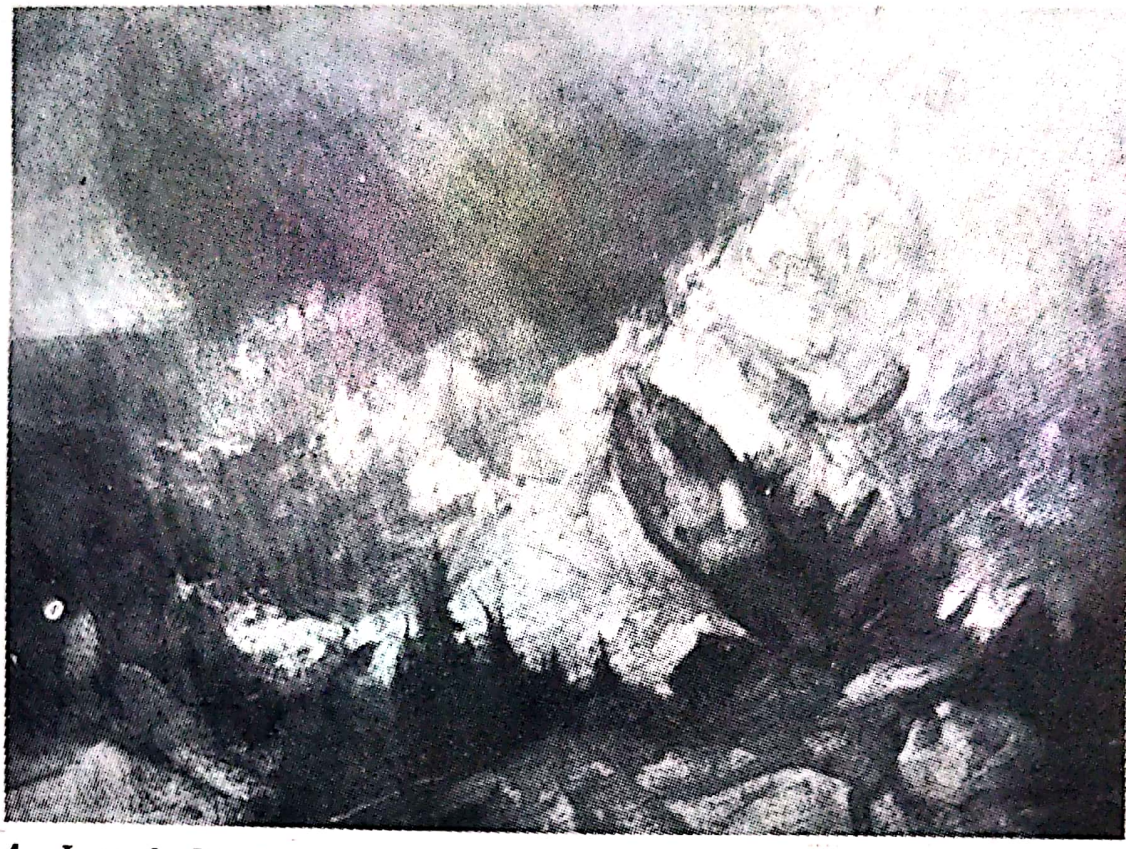
1. Caspar David Friedrich
Crucea din munți, 1807—1808

Scanned with OKEN Scanner

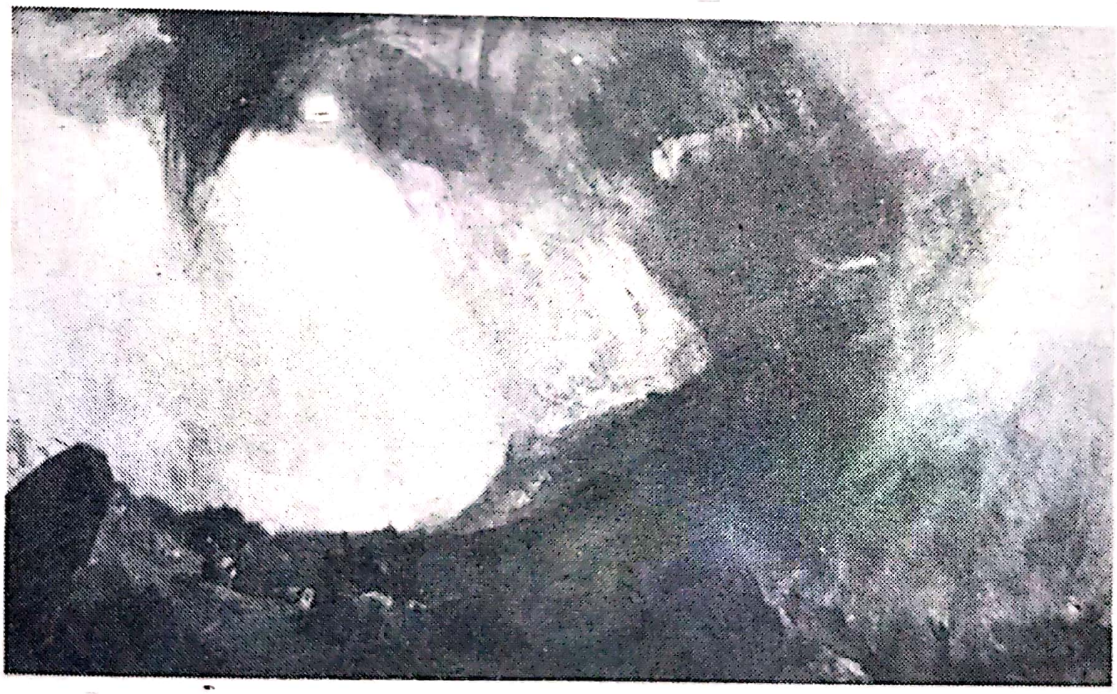
2. Caspar Wolf
Lauteraargletscher, 1776

3. Caspar David Friedrich
Dimineaţa în Riesengebirge, 1810—1811

Scanned with OKEN Scanner



4. Joseph Mallord William Turner
Căderea unei avalanșe în Grisoni, 1810

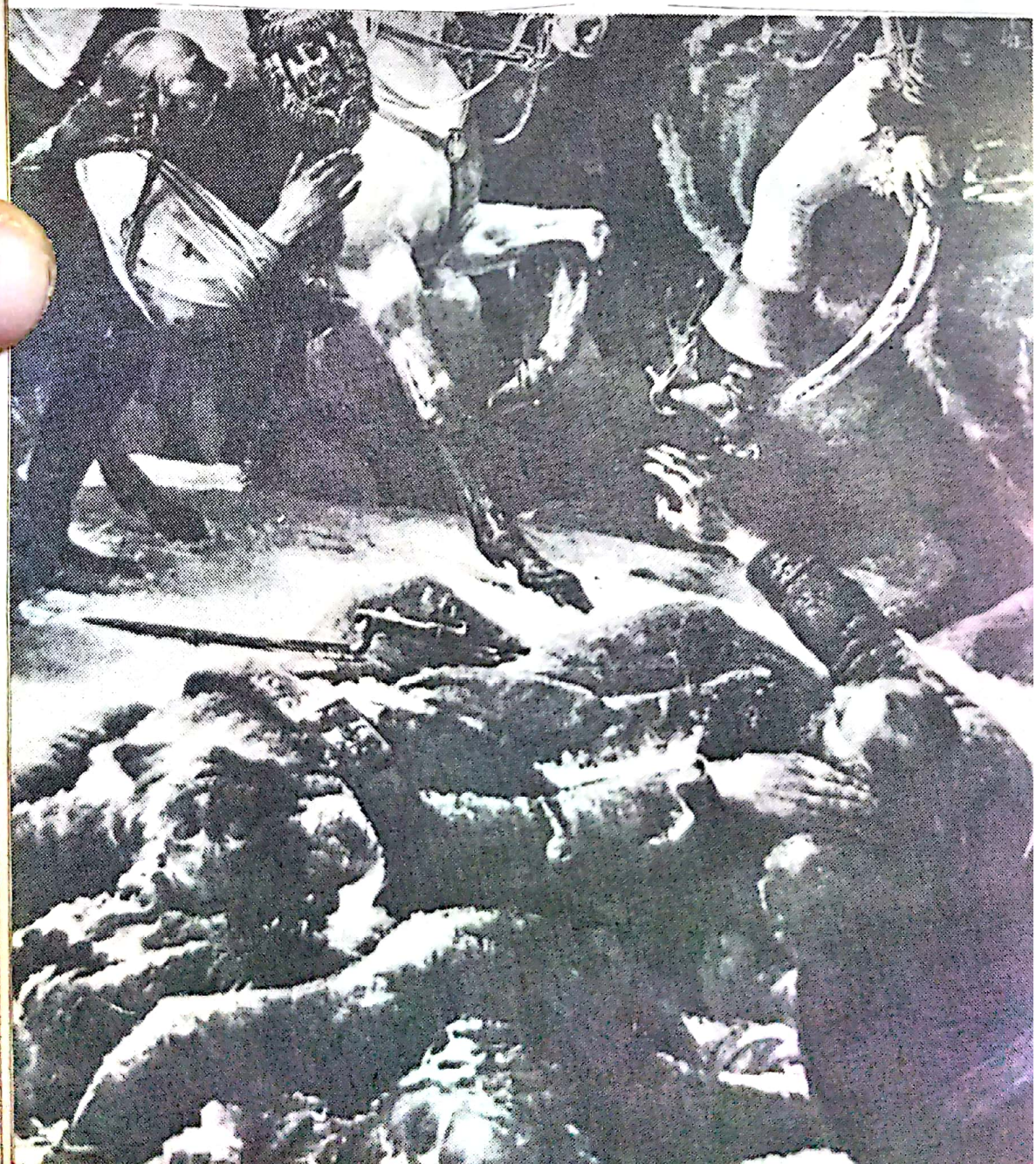


5. Joseph Mallord William Turner
Furtună de zăpadă: Hanibal cu armata lui trecînd Alpii, 1812

Scanned with OKEN Scanner

5. Antoine-Jean Gros
Napoleon pe cîmpul de bătălie de la Eylau, 1808

a. Detaliu din il, 6



Scanned with OKEN Scanner

7. Théodore Géricault
Cuirasier rănit, 1814

8. Théodore Géricault
Reintoarcerea din Rusia, 1818

Scanned with OKEN Scanner

9. Théodore Géricault
Pluta „Meduzei“, 1819

10. Boissard de Boisdenier
Retragerea din Rusia, 1835

Scanned with OKEN Scanner

11. Edouard-Alexandre Odier
Dragon din garda imperială, 1832

Scanned with OKEN Scanner

12. Francisco de Goya
Trei mai 1808, 1814

13. Théodore Géricault
Braț și picioare (studiu), 1818

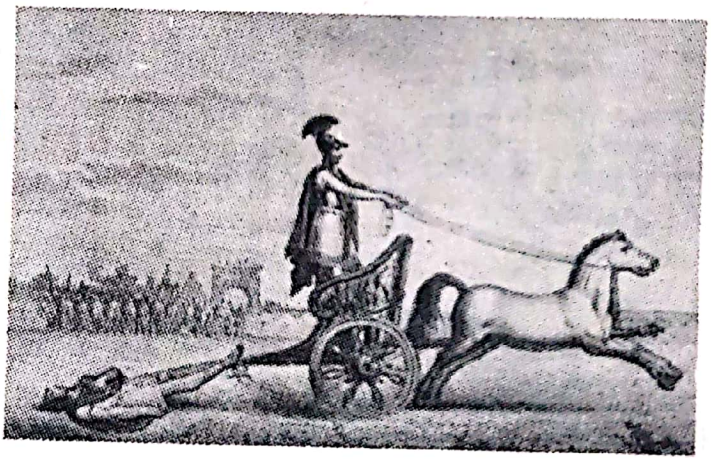
Scanned with OKEN Scanner

14. Eugène Delacroix
Barca lui Dante, 1822

15. Eugène Delacroix
Masacrul de la Chios, 1824

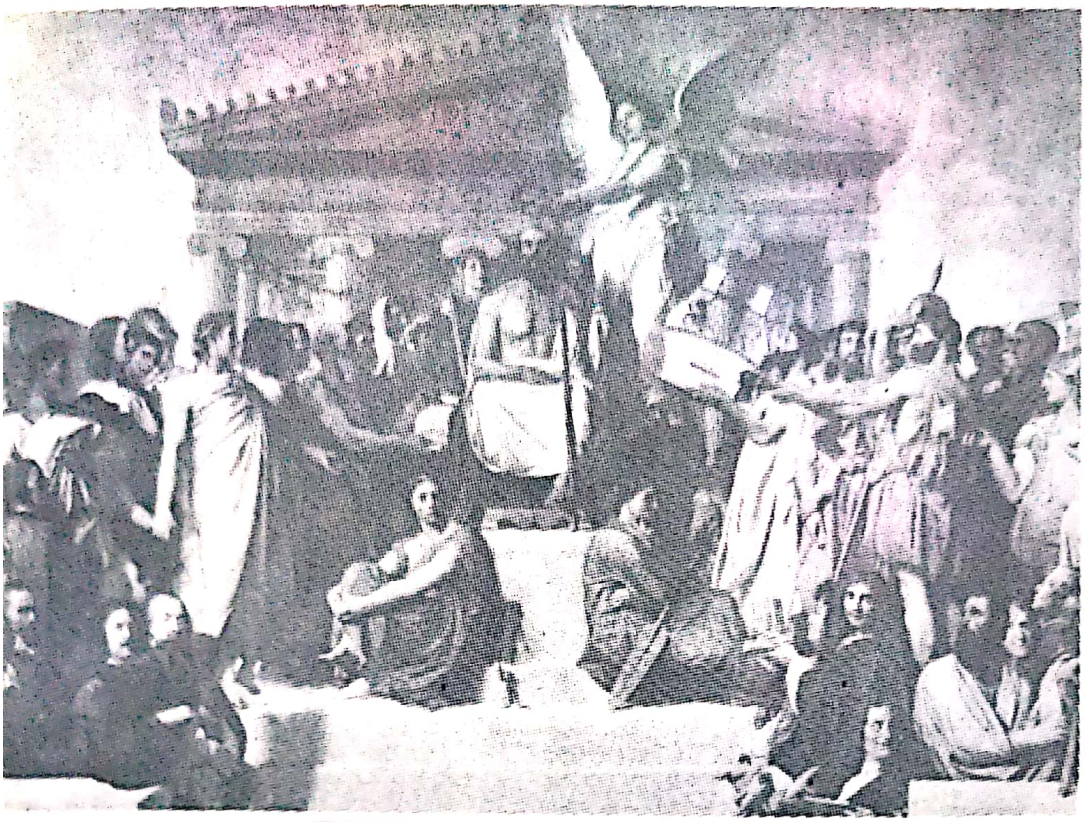
Scanned with OKEN Scanner

16. Eugène Delacroix
Natură moartă cu homari, 1827



17 a şi **17 b.** Anonim
Două versiuni ale morţii lui Hector,
c. 1824—1830

Scanned with OKEN Scanner



18. Jean-Auguste-Dominique Ingres
Apoteoza lui Homer, 1827

19. Eugène Delacroix
Moartea lui Sardanapalus, 1828

Scanned with OKEN Scanner

20. Anonim
Inovaţie romantică, c. 1830

Scanned with OKEN Scanner

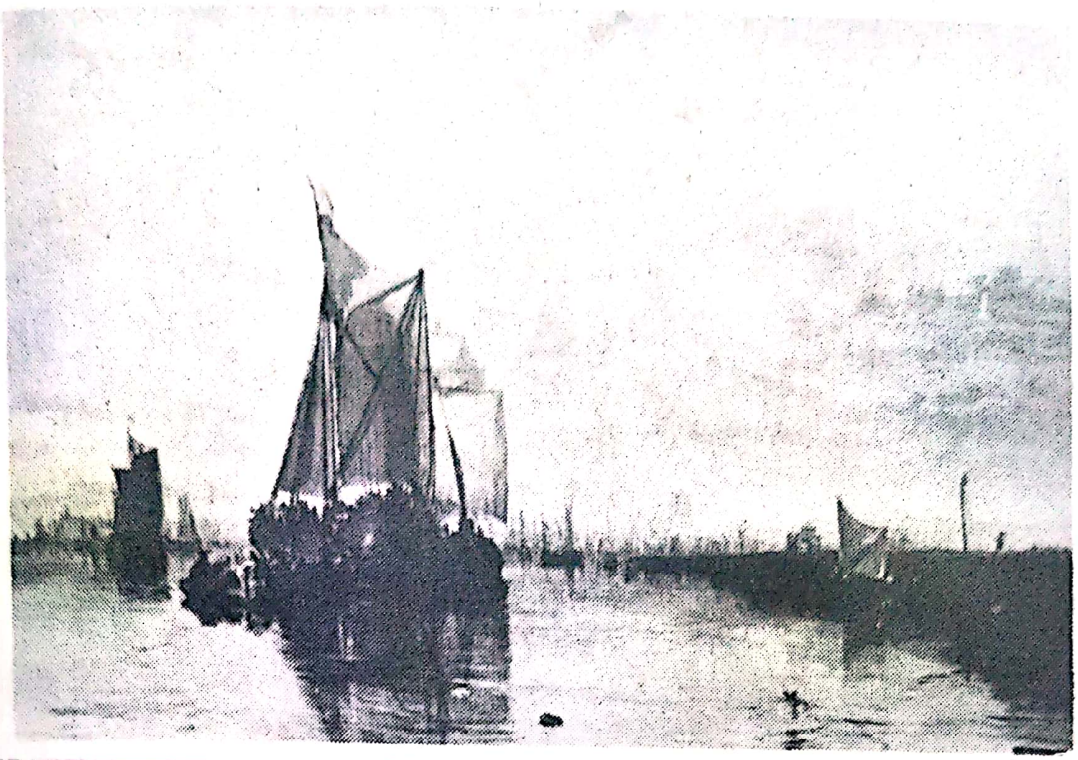
21. John Martin
Bard ul, 1817

Scanned with OKEN Scanner

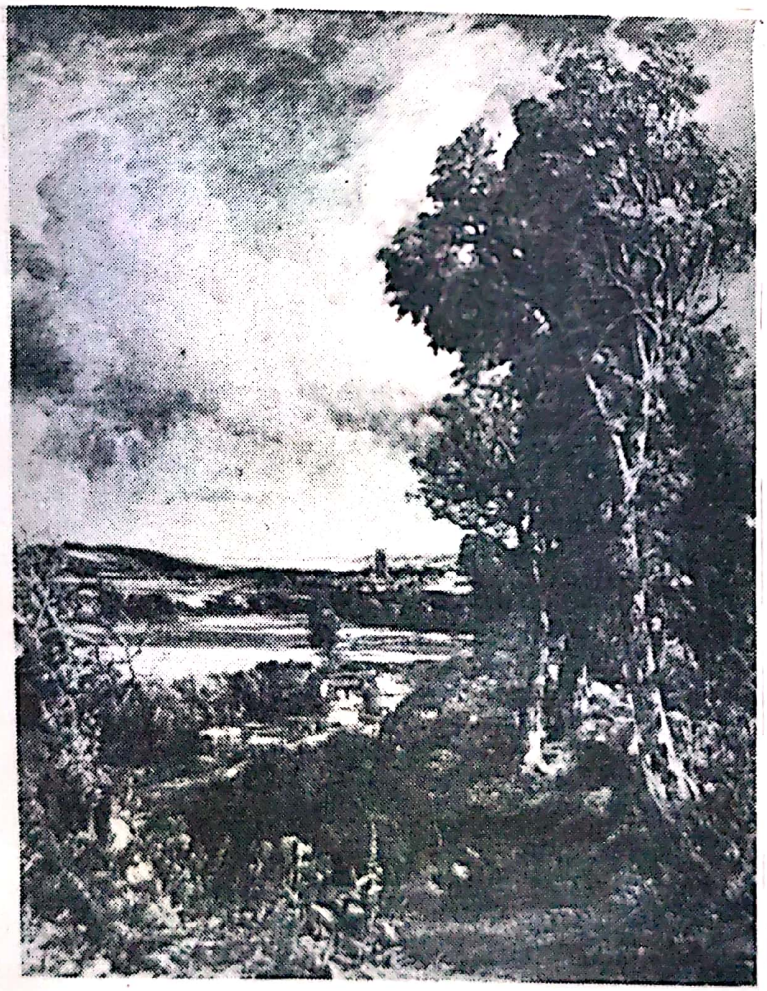
22. Thomas Cole
Scenă din „Manfred" de Byron, 1833

23. Thomas Gainsborough
Munte stîncos cu peisaj și turmă de oi, 1783

Scanned with OKEN Scanner



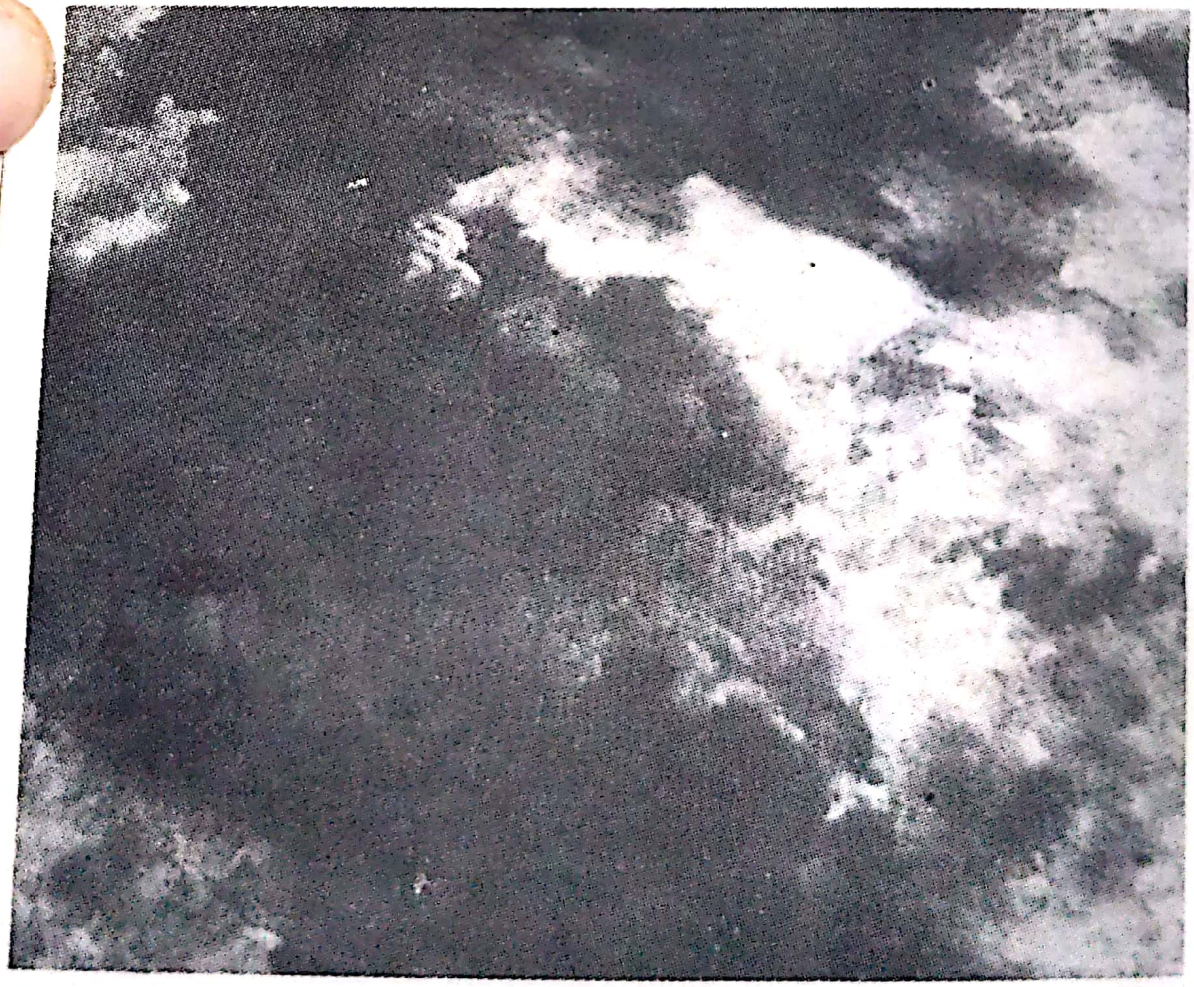
24. Joseph Mallord William Turner
Dordrecht : Pachebotul Dort de la Rotterdam la adăpost de vînt, 1818



25. John Constable
Lunca rîului Dedham, 1828

Scanned with OKEN Scanner

26. Pierre-Henri de Valenciennes
Studiu de nori, c. 1780—1786

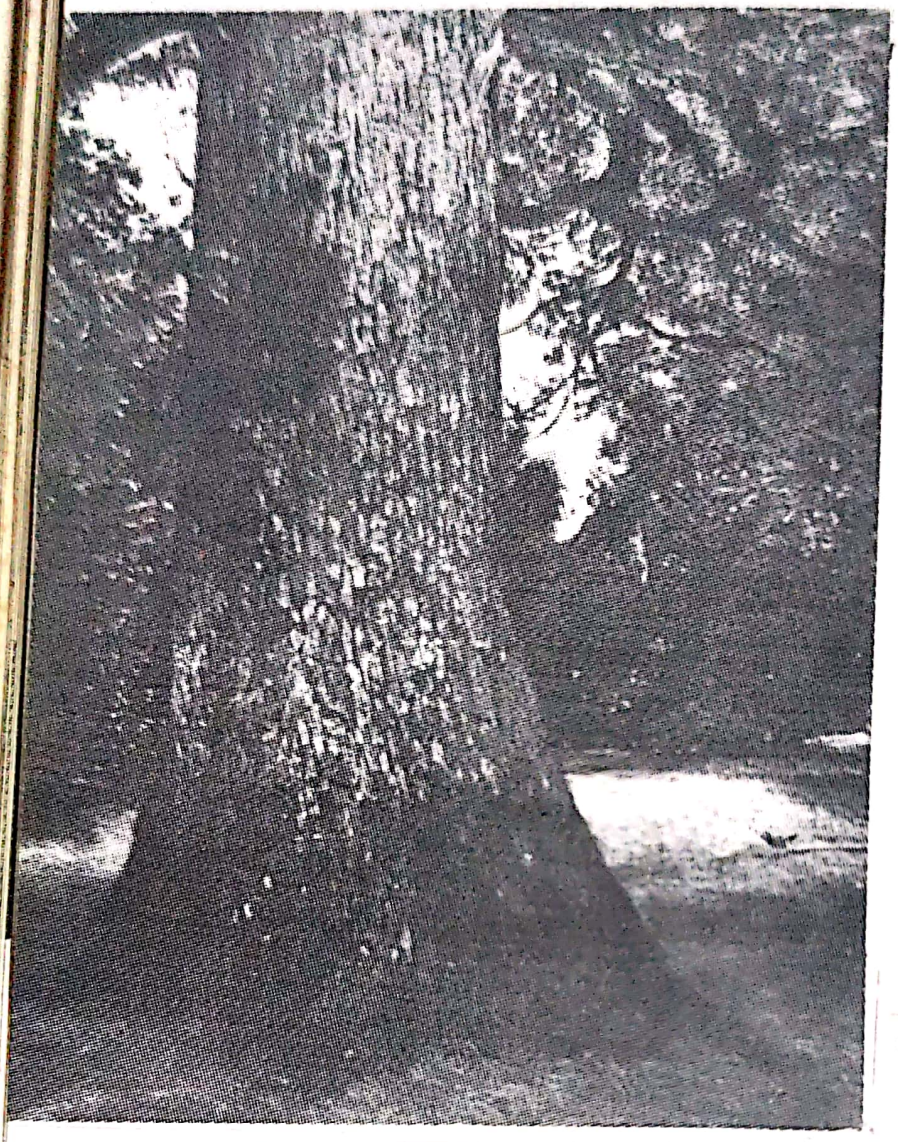


27. John Constable
Studiu de nori, 1821

Scanned with OKEN Scanner

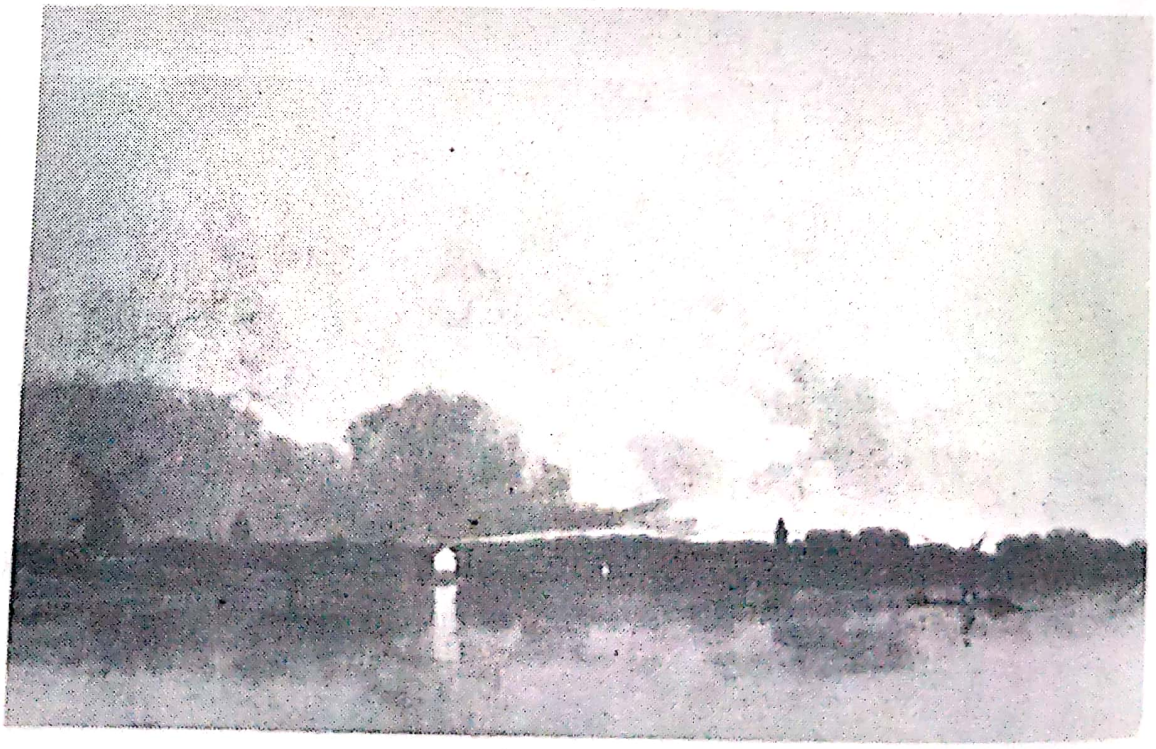
28. Georg Friedrich Kersting
Caspar David Friedrich în atelierul său, 1819

Scanned with OKEN Scanner



29. John Constable
Trunchi de ulm,
c. 1812

30. Thomas Girtin
Casa albă, Chelsea,
1800



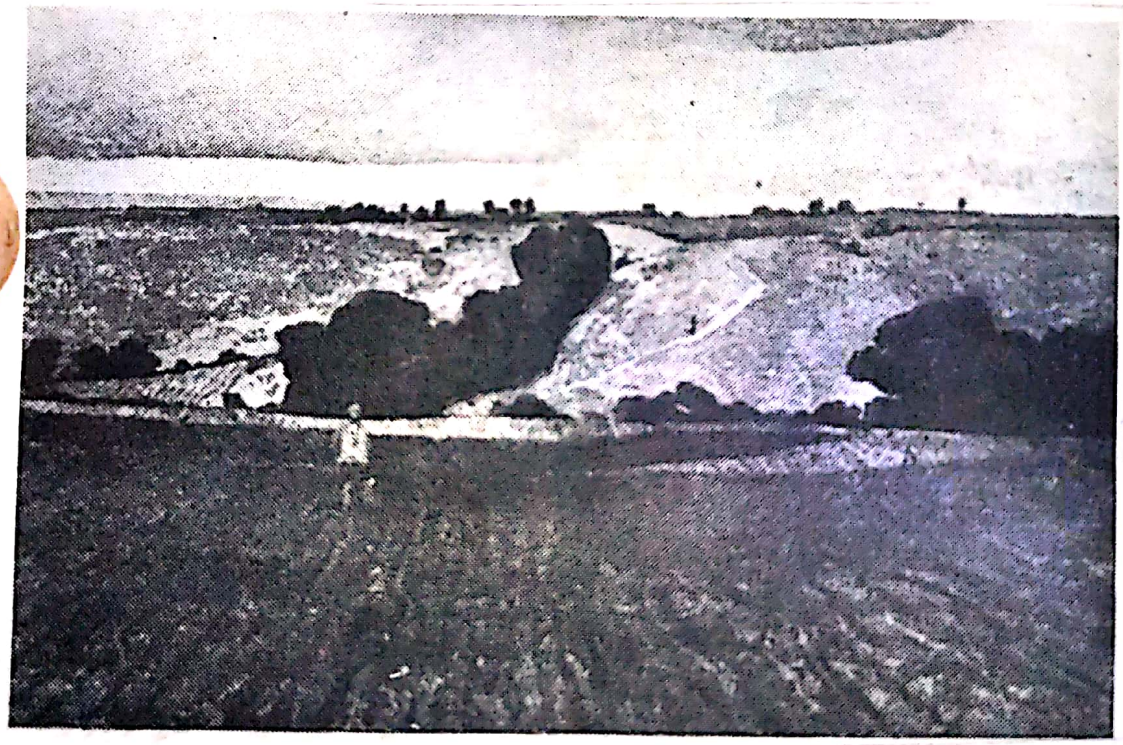
Scanned with OKEN Scanner

31. Johann August Heinrich
Studiu de prim plan, c. 1818—1820

32. Wouter Joannes van Troostwijk
Peisaj din Guelderland, c. 1808—1810

Scanned with OKEN Scanner

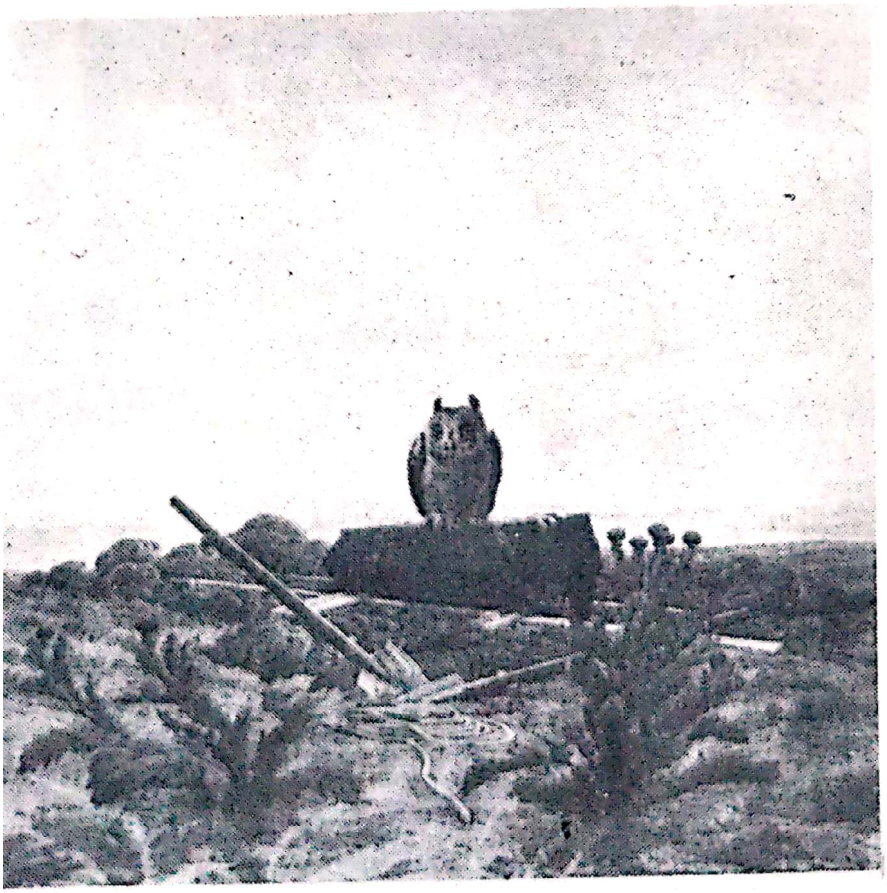
33. Joseph Mallord William Turner
Abingdon : Dimineaţa, c. 1810



34. John Sell Cotman
Cimpul arat, 1807

Scanned with OKEN Scanner

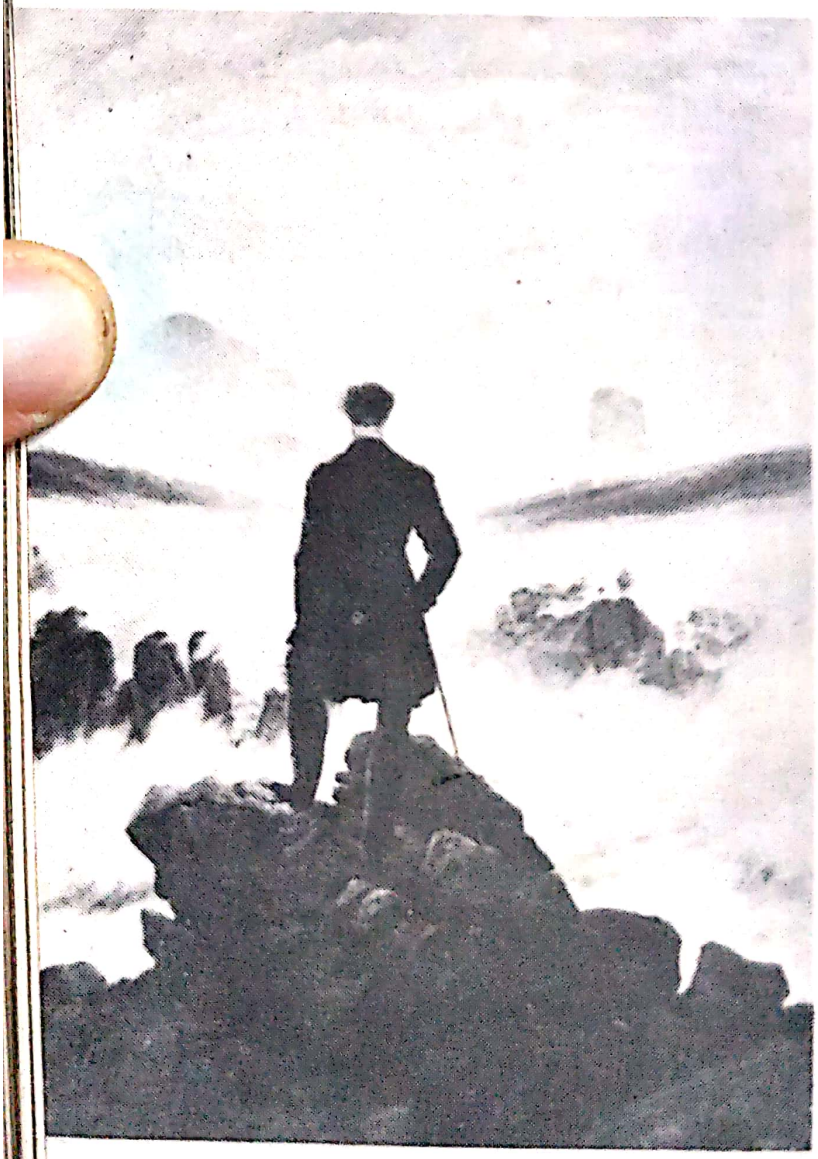
35. Phillipp Otto Runge
Dimineața (detaliu), 1808—1809



36. Caspar David Friedrich
Peisaj cu mormînt, sicriu și bufniță, c. 1836—1837

Scanned with OKEN Scanner

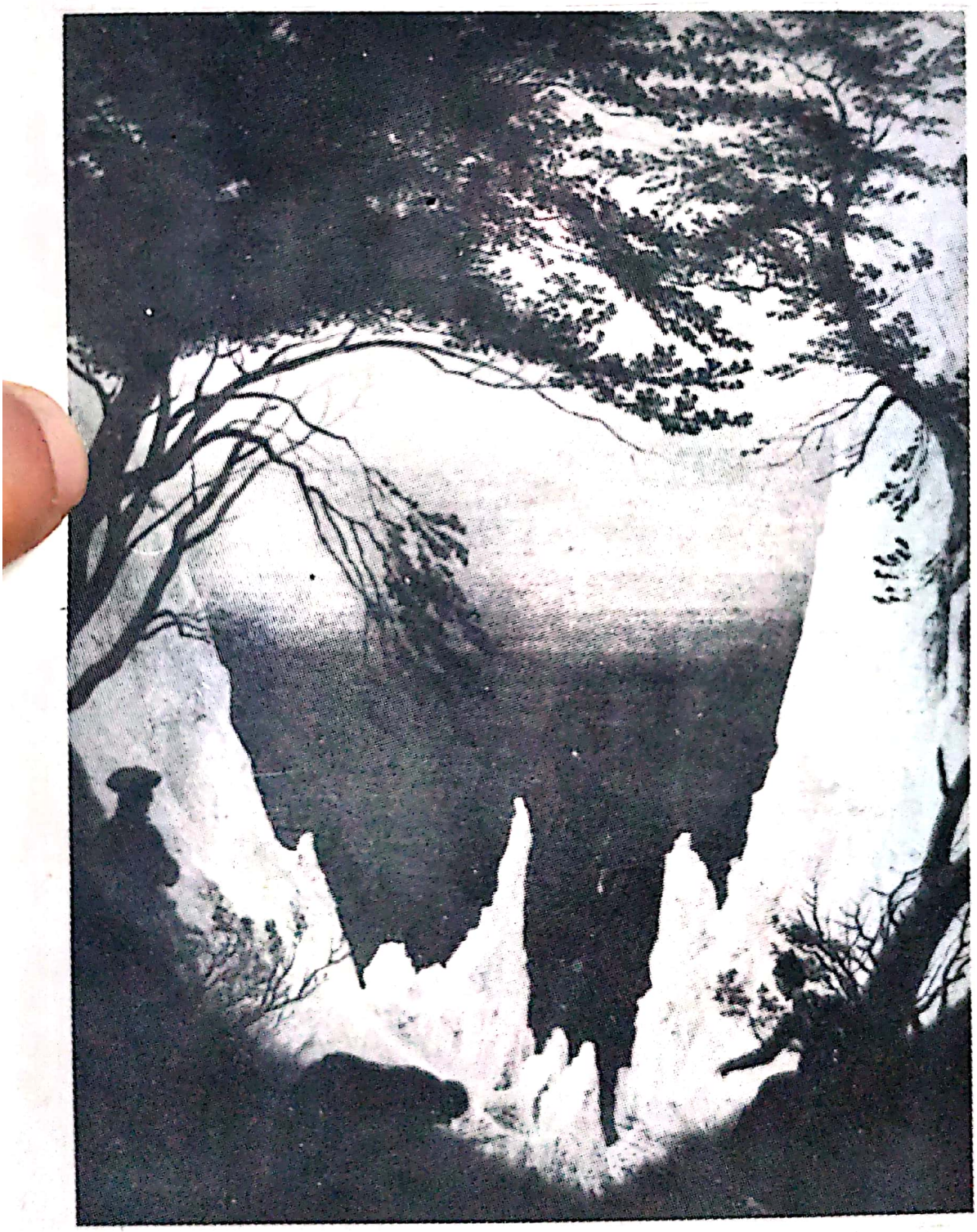
37. Caspar David Friedrich
Îngrăditura largă de lîngă Dresda,
1832



38. Caspar David Friedrich
Pribeagul de deasupra ceţurilor,
c. 1817—1818

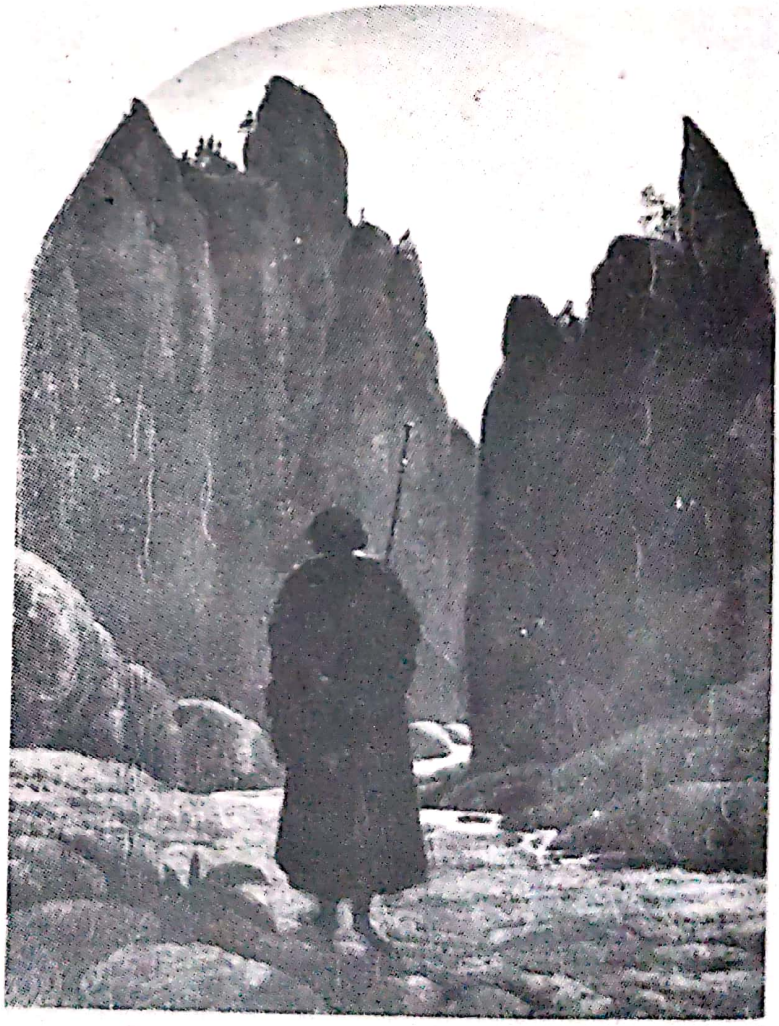
Scanned with OKEN Scanner

39. Caspar David Friedrich
Faleza de la Rügen, 1818—1820



Scanned with OKEN Scanner

40. Caspar David Friedrich
Doi bărbați admirînd luna, 1819

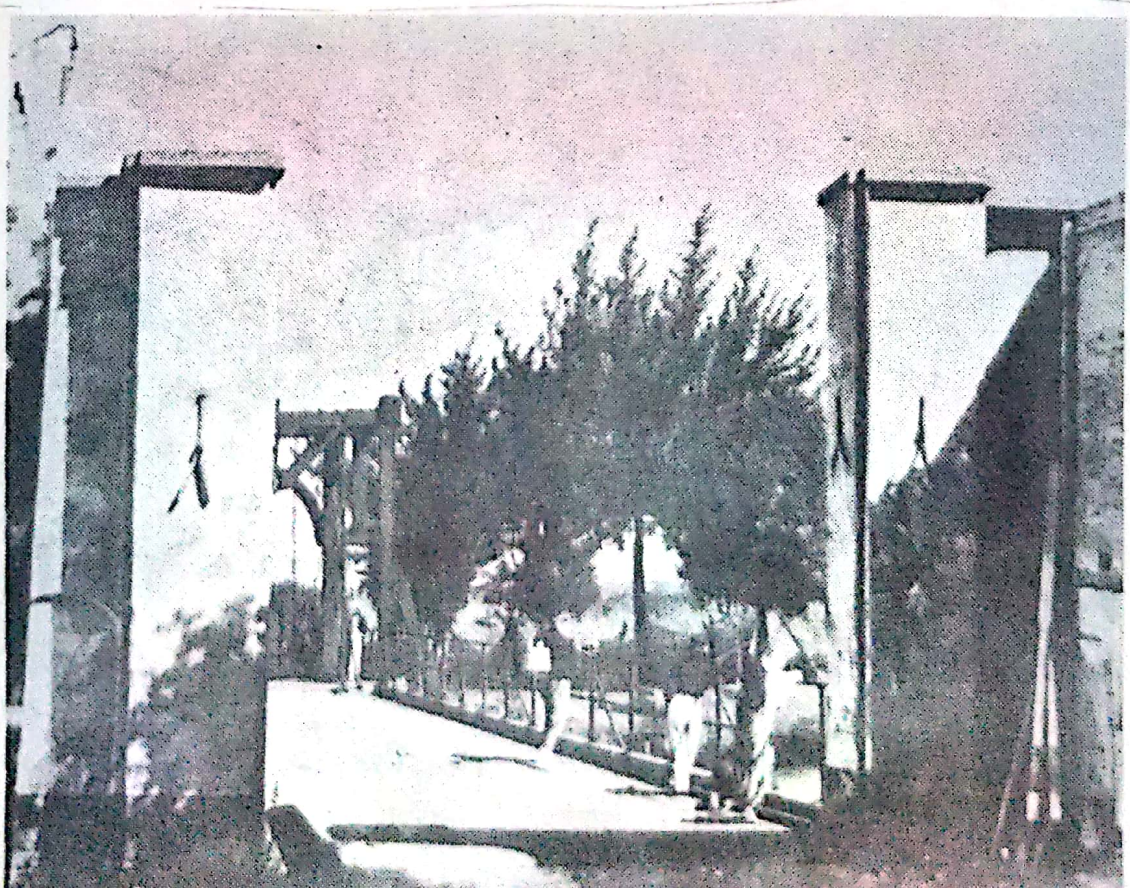


41. Carl Gustav Carus
Pelerin într-o vale stîncoasă, c. 1841

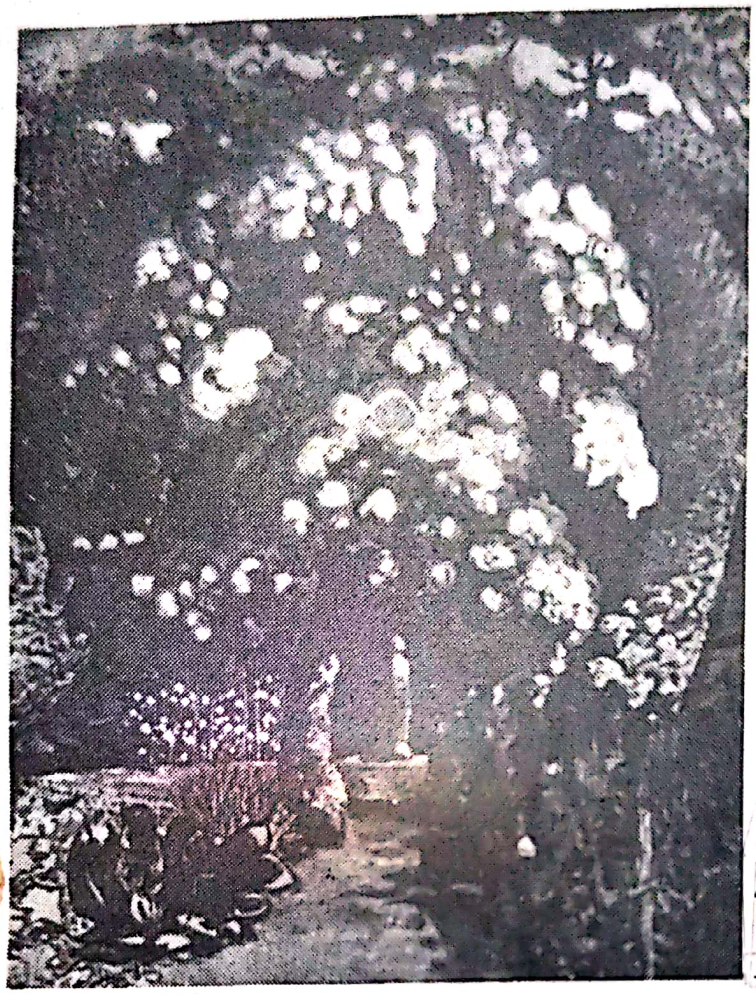
Scanned with OKEN Scanner

42. Martins Rørbye
Campagna romană, 1835

43. Christian Købke
Intrarea pe pod, 1834



Scanned with OKEN Scanner



44. Samuel Palmer
Într-o grădină din Shoreham,
c. 1829

45. John Constable
Vedere de pe riul Dedham, 1814—1815

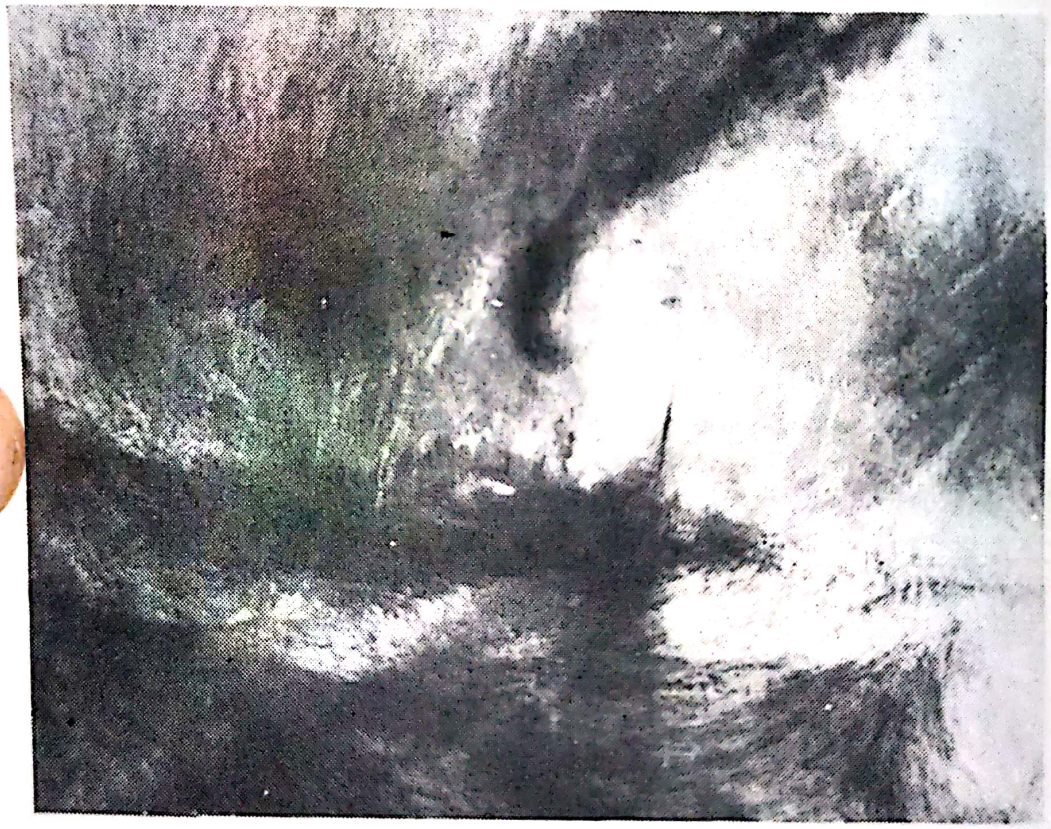
Scanned with OKEN Scanner

46. John Constable
Schiță pentru „Calul care sare“, 1824—1825

47. John Constable
Peisaj („Calul care sare“), 1825

Scanned with OKEN Scanner

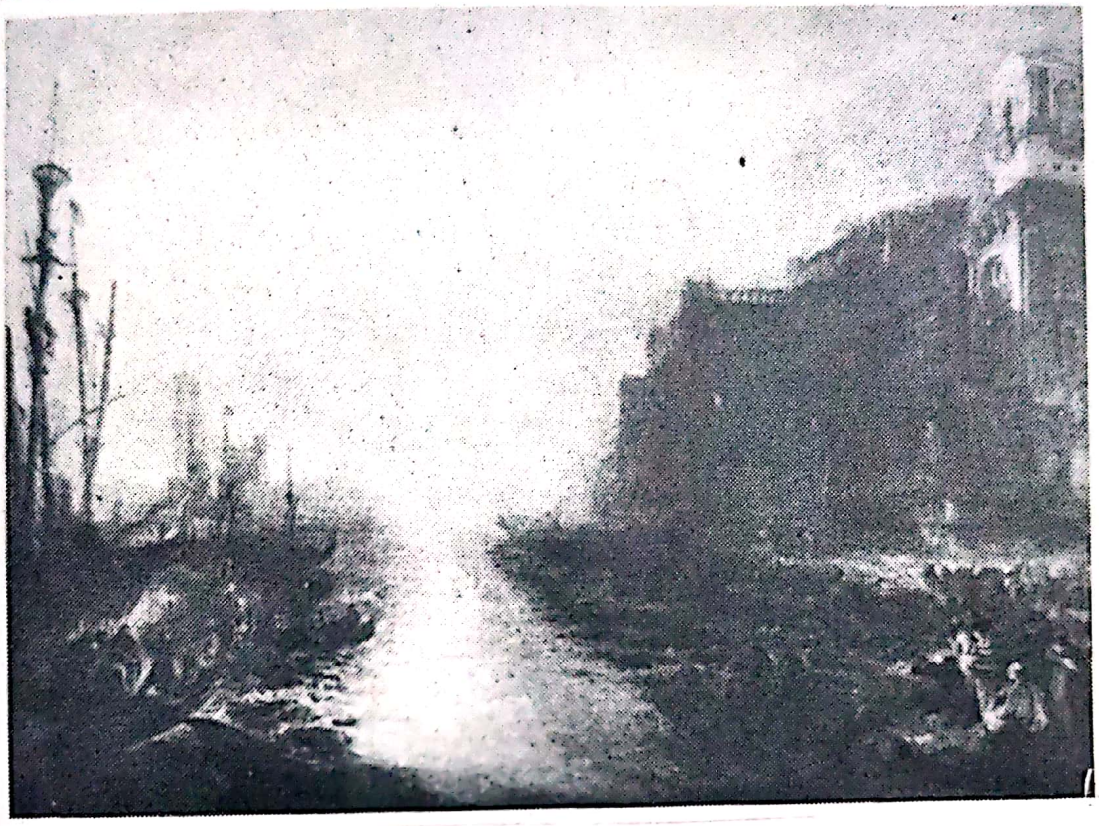
48. John Constable
Stonehenge, 1836



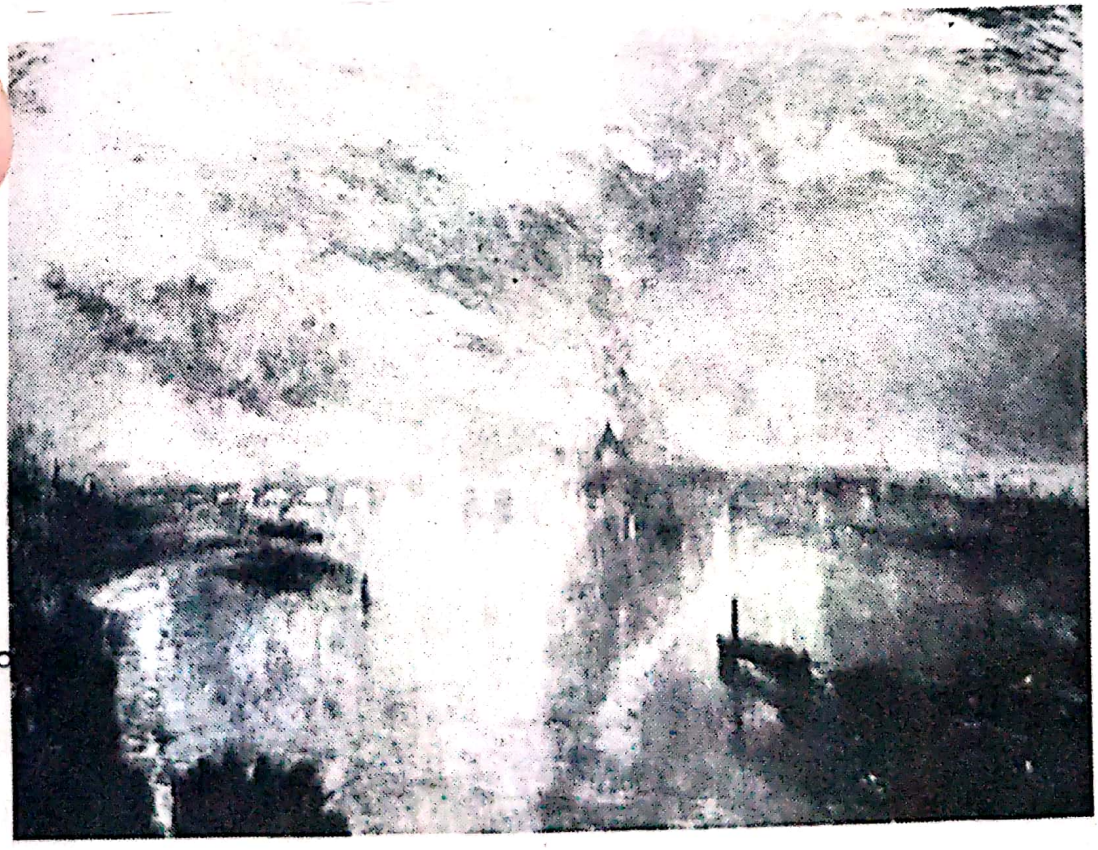
49. Joseph Mallord William Turner
Furtună de zăpadă — Vapor ieșind din rada portului, 1842

Scanned with OKEN Scanner

50. Joseph Mallord William Turner
Regulus, 1828—1834



51. Joseph Mallord William Turner
Incendiul camerei lorzilor și a comunelor, octombrie 16, 1834, 1835

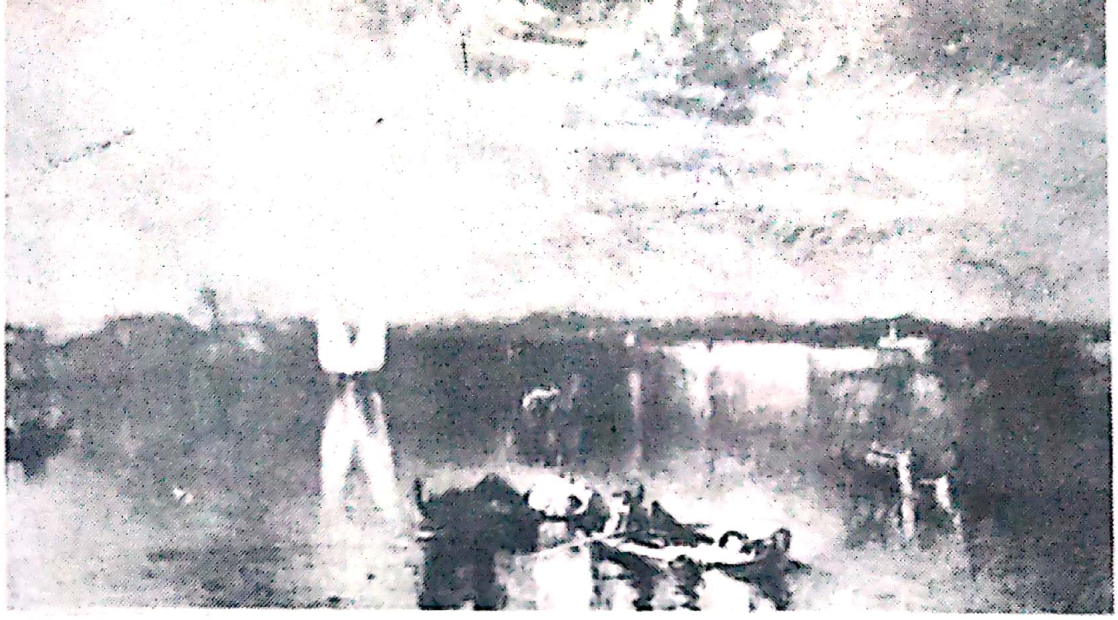


Scanned with OKEN Scanner

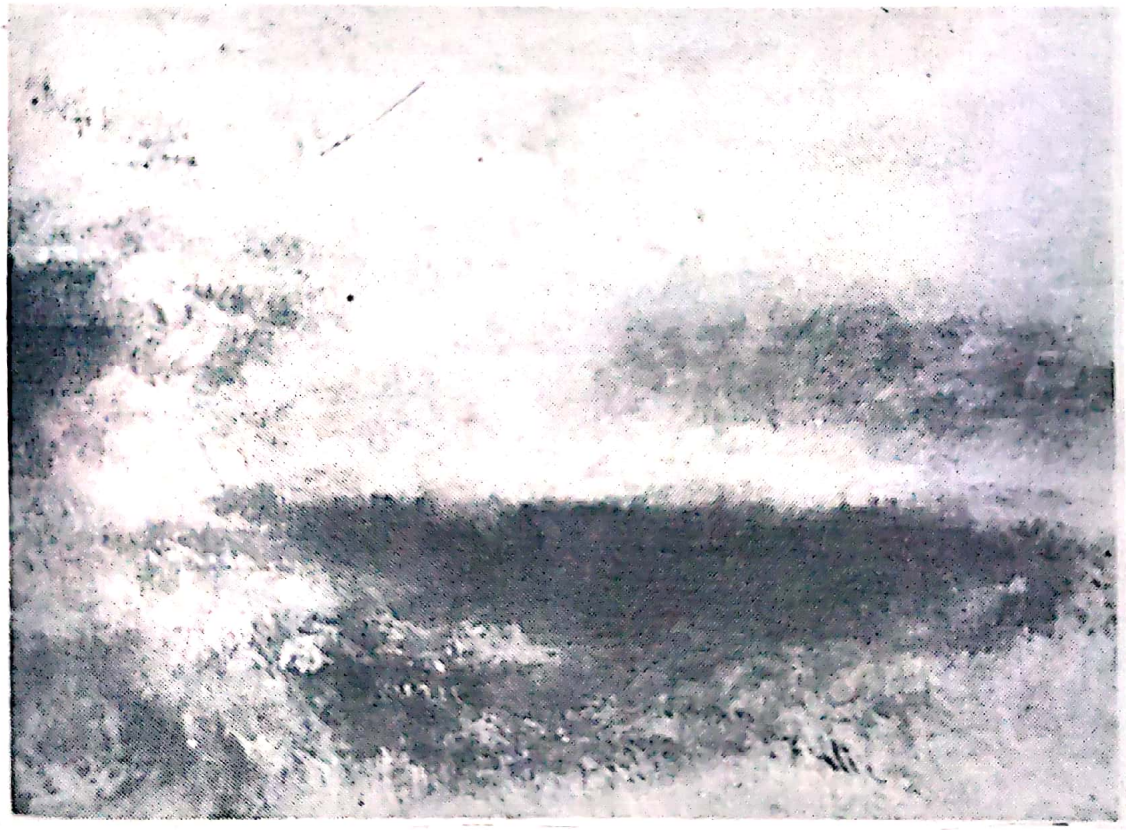
52. Joseph Mallord William Turner
Corabia sclavilor (Stăpînii de sclavi aruncînd morții și muribunzii peste bord la apropierea taifunului), 1840

53. Joseph Mallord William Turner
Îngerul care stă în soare, 1846

Scanned with OKEN Scanner

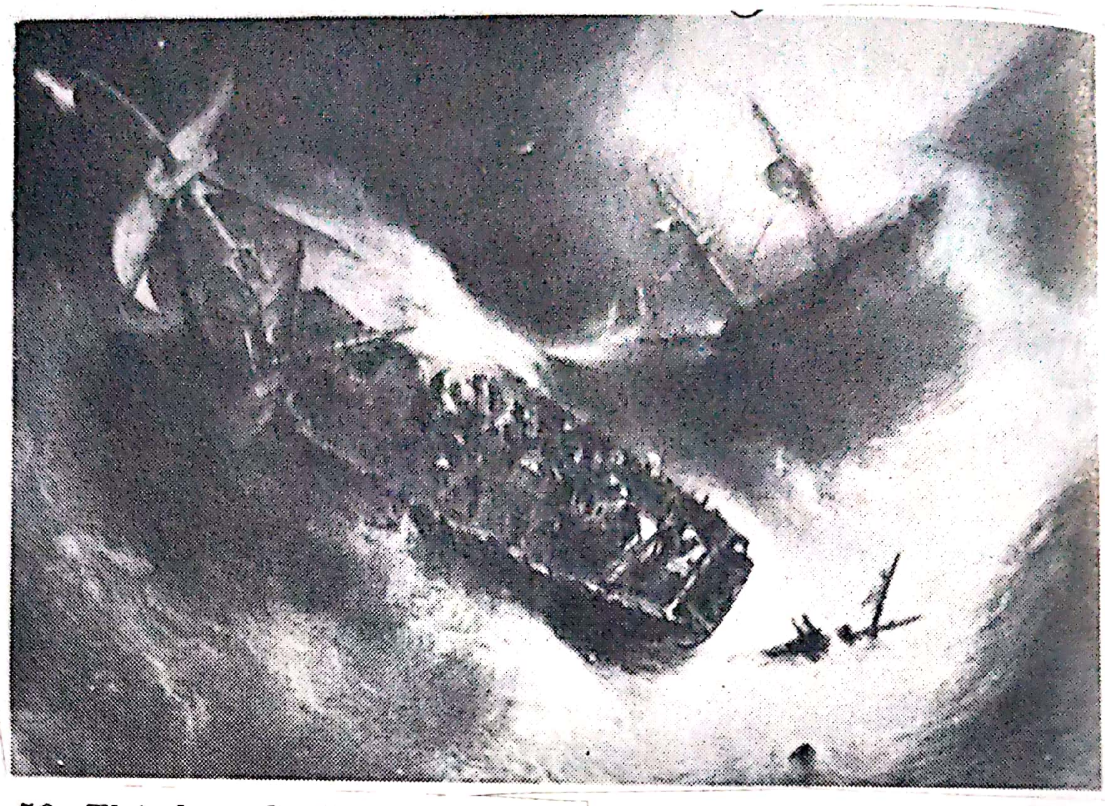


54. Joseph Mallord William Turner
Campo Santo, Veneţia, 1842

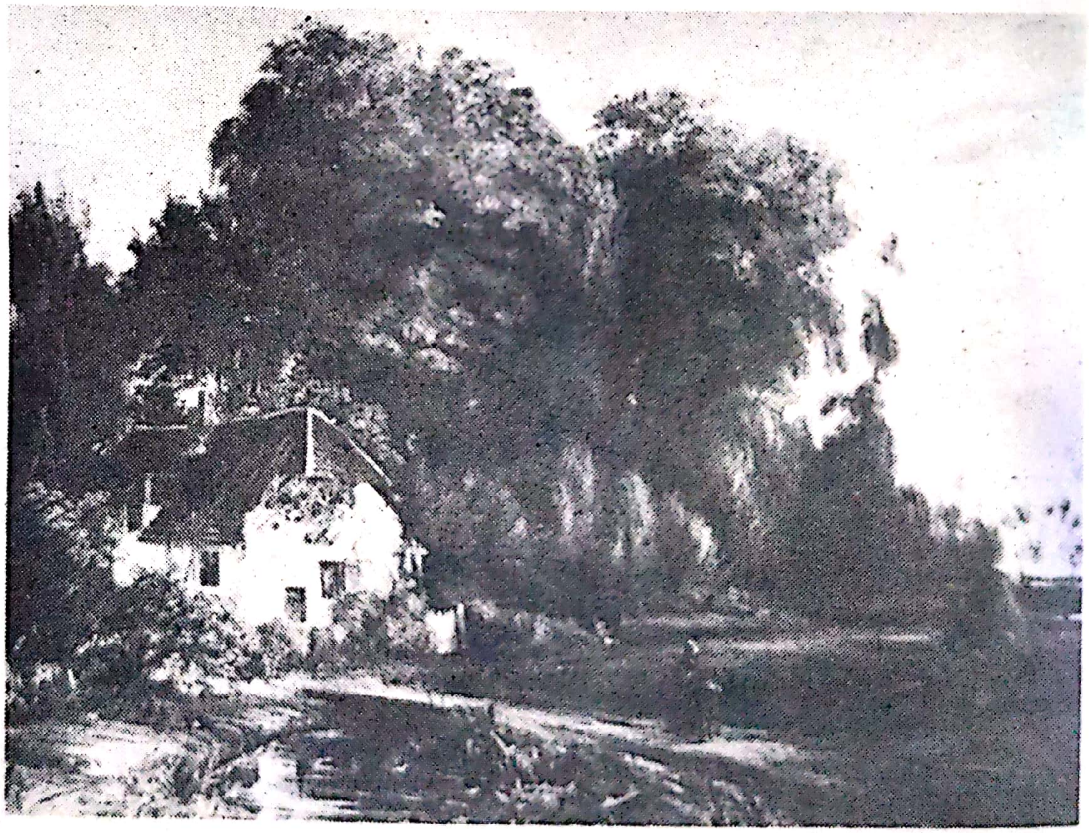


55. Joseph Mallord William Turner
Marină, 1840—1845

Scanned with OKEN Scanner



56. Théodore Gudin
Jertfa căpitanului Desse, 1830



57. Paul Huet
Casa pădurarului în Codrii Compiegne, 1826

Scanned with OKEN Scanner

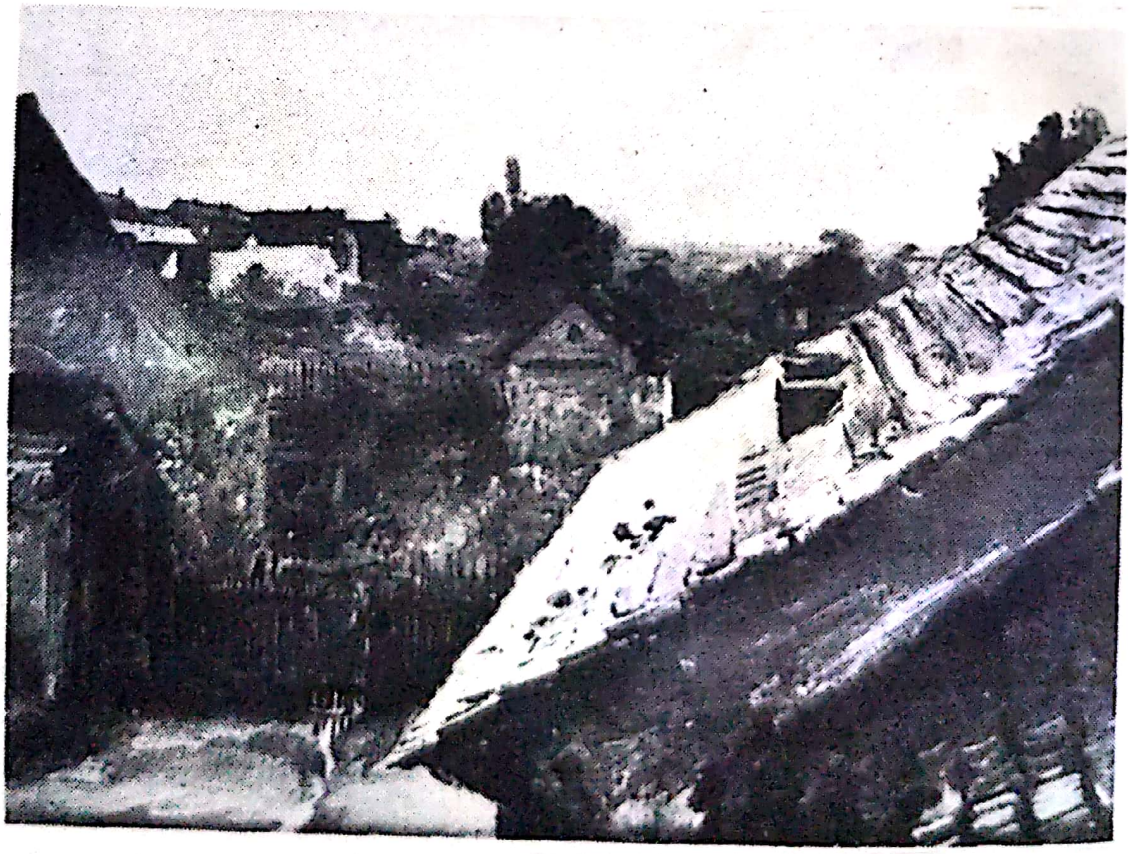
58. Johann Christian Erhard
In Salzkammergut, 1818

59. Johann Adam Klein
Pictorul peisagist în peregrinările sale, 1814

Scanned with OKEN Scanner

60. Adalbert Stifter
Studiu de nori, c. 1840

61. Carl Blechen
Vedere de case și grădini, c. 1830—1837



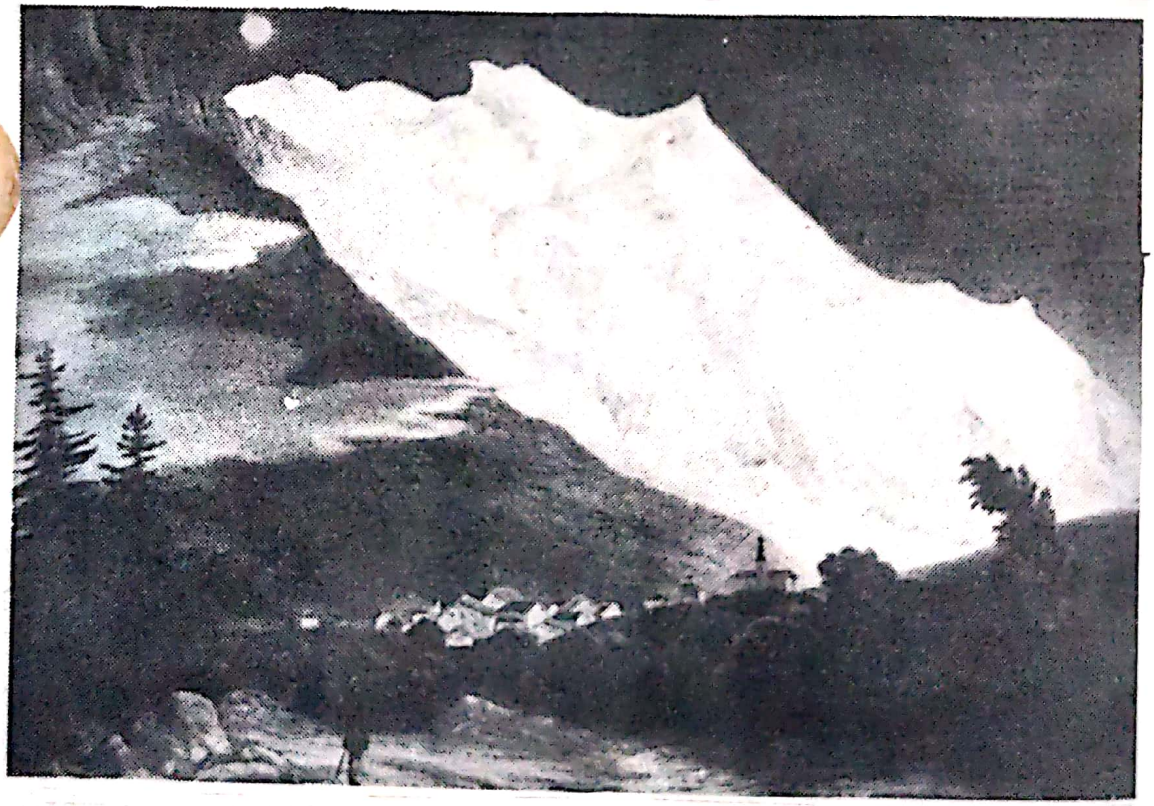
Scanned with OKEN Scanner

62. John Sell Cotman
Pădurile Greta de pe malurile rîului Brignal, c. 1805

63. Giovanni Battista De Gubernatis
Atelierul artistului din Parma, 1812

Scanned with OKEN Scanner

64. Erasmus Ritter von Engert
Grădina din Viena, c. 1828—1830

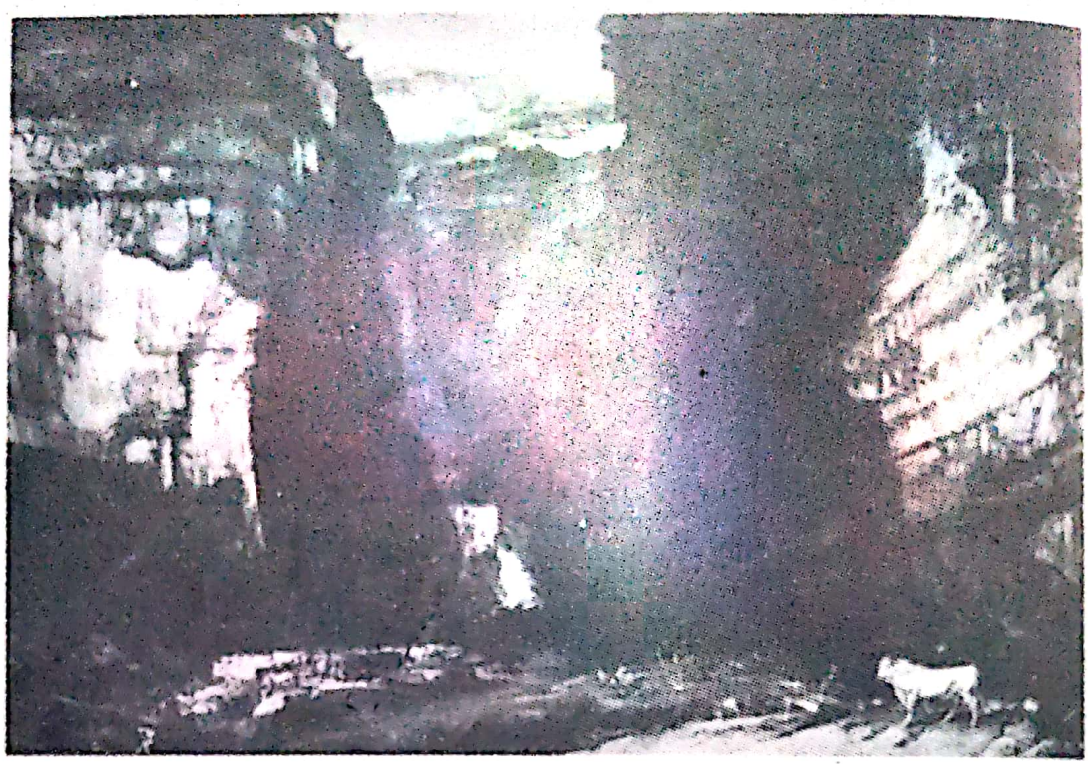


65. Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld
Chamonix și Mont Blanc, 1848

Scanned with OKEN Scanner

66. *Farfurie*, Königliche Porzellan Manufaktur Berlin, c. 1817—1825

Scanned with OKEN Scanner

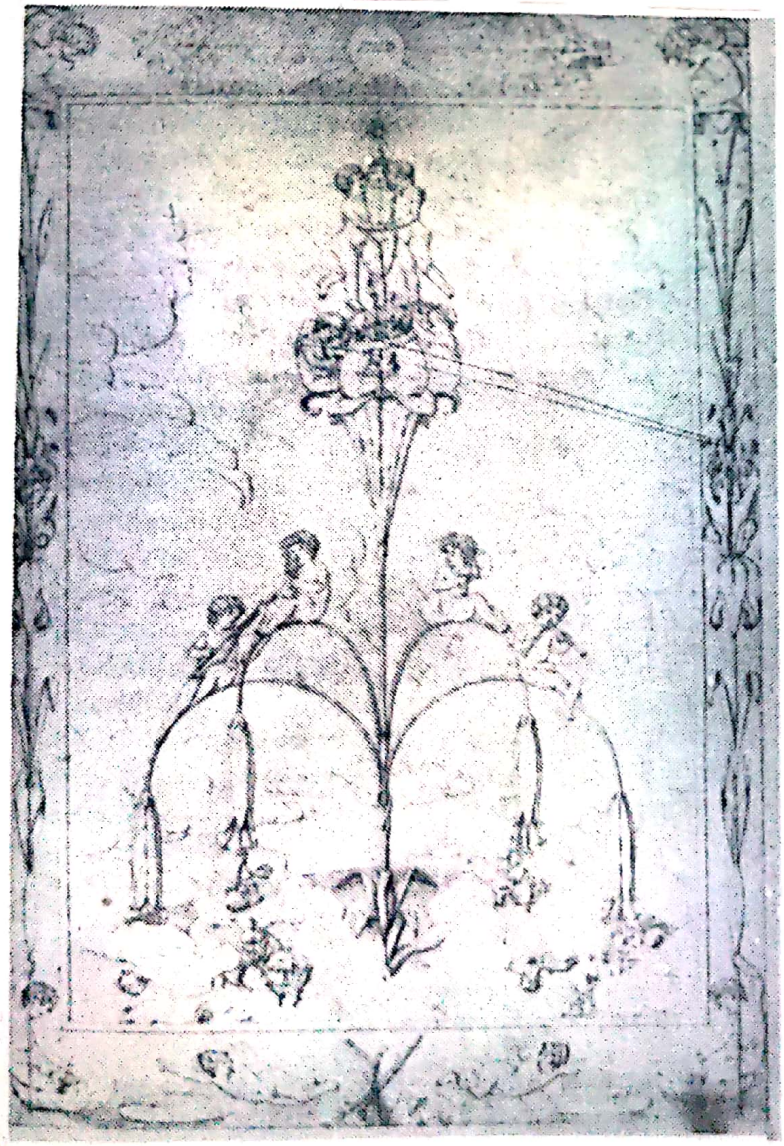


67. James Ward
Cheile Gordale, 1811—1813

68. Thomas Cole
Lac cu copaci morți, 1825

Scanned with OKEN Scanner

69. Pierre-Etiènne-Théodore Rousseau
Peisaj din Auvergne, 1837



70. Philipp Otto Runge
Dimineaţa, 1803

Scanned with OKEN Scanner

71. Caspar David Friedrich
Visul cîntărețului, c. 1830

Scanned with OKEN Scanner

72. Johann Nepomuk Höchle
Camera lui Beethoven, 1827

73. Eugène Delacroix
Paganini, 1831

Scanned with OKEN Scanner

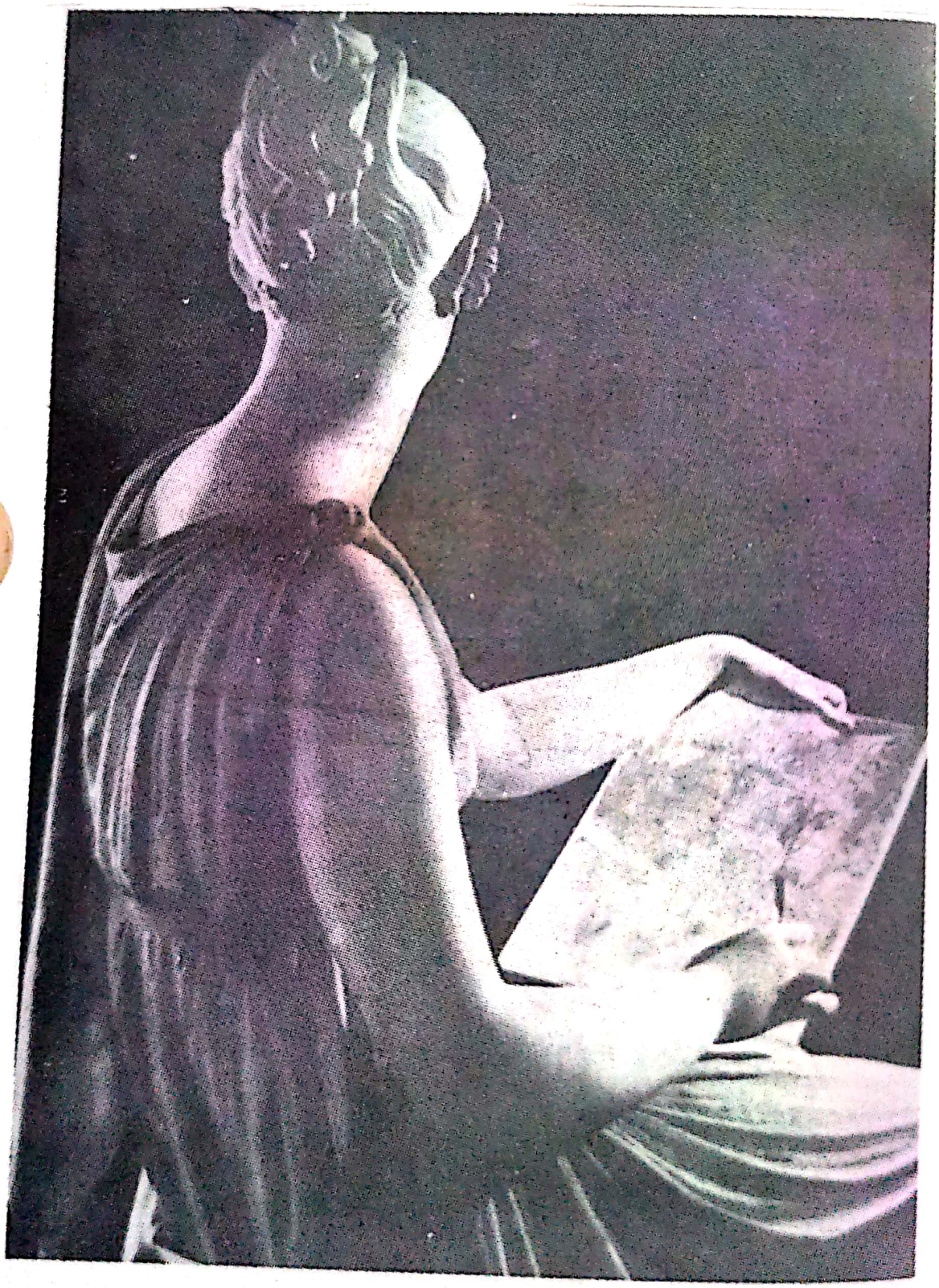
74. Bengt Erland Fogelberg
Wotan, 1830

Scanned with OKEN Scanner

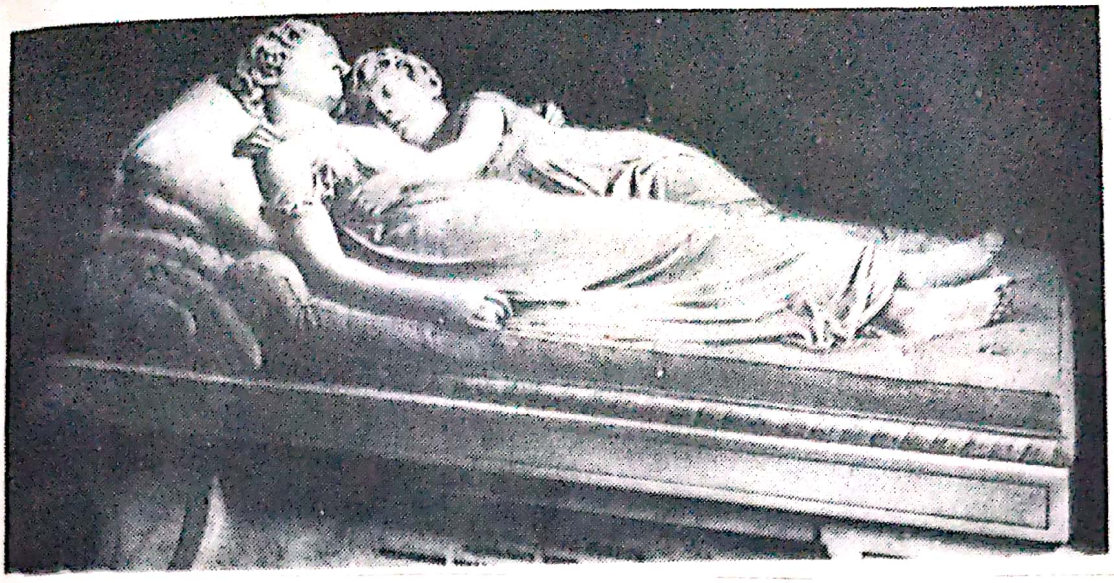
75. Johann Gottfried Schadow
Prinţesele Luise şi Friederike de Prusia, 1795—1797

Scanned with OKEN Scanner

76. Antonio Canova
Prințesa Leopoldina Esterhazy — Liechtenstein, 1808—1818

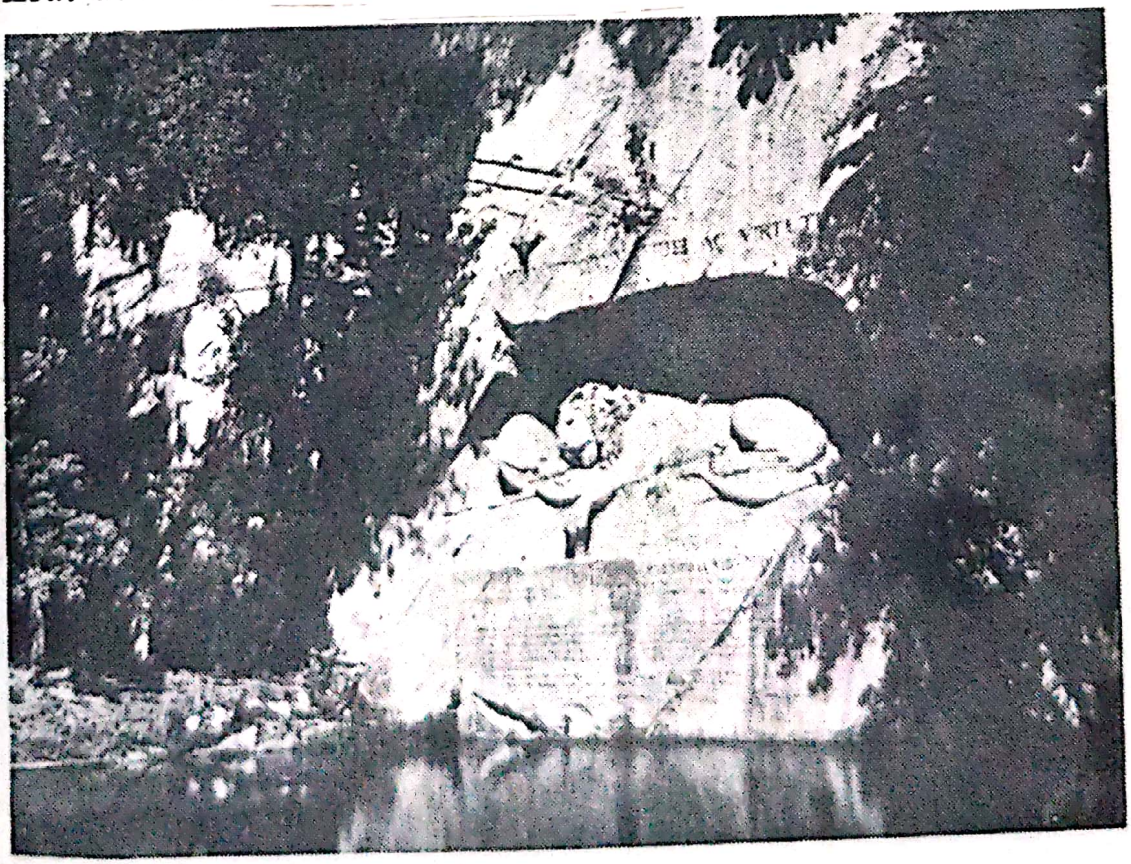


Scanned with OKEN Scanner



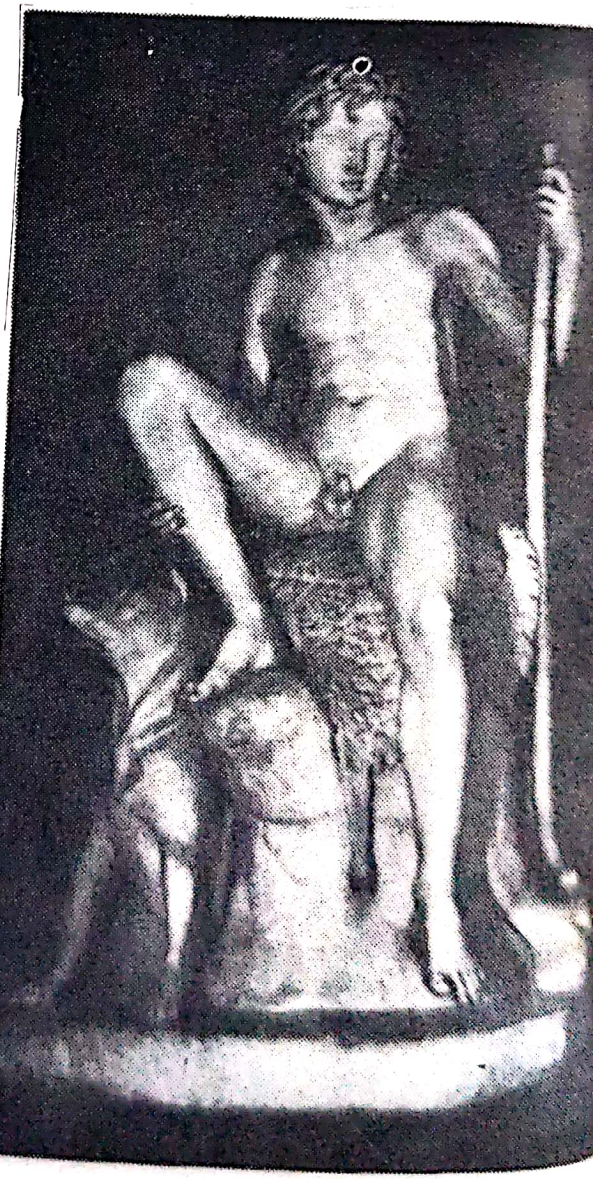
77. Sir Francis Chantrey
Copiii adormiți, 1817

78. Berthel Thorvaldsen
Leul din Lucerna, 1819—1821



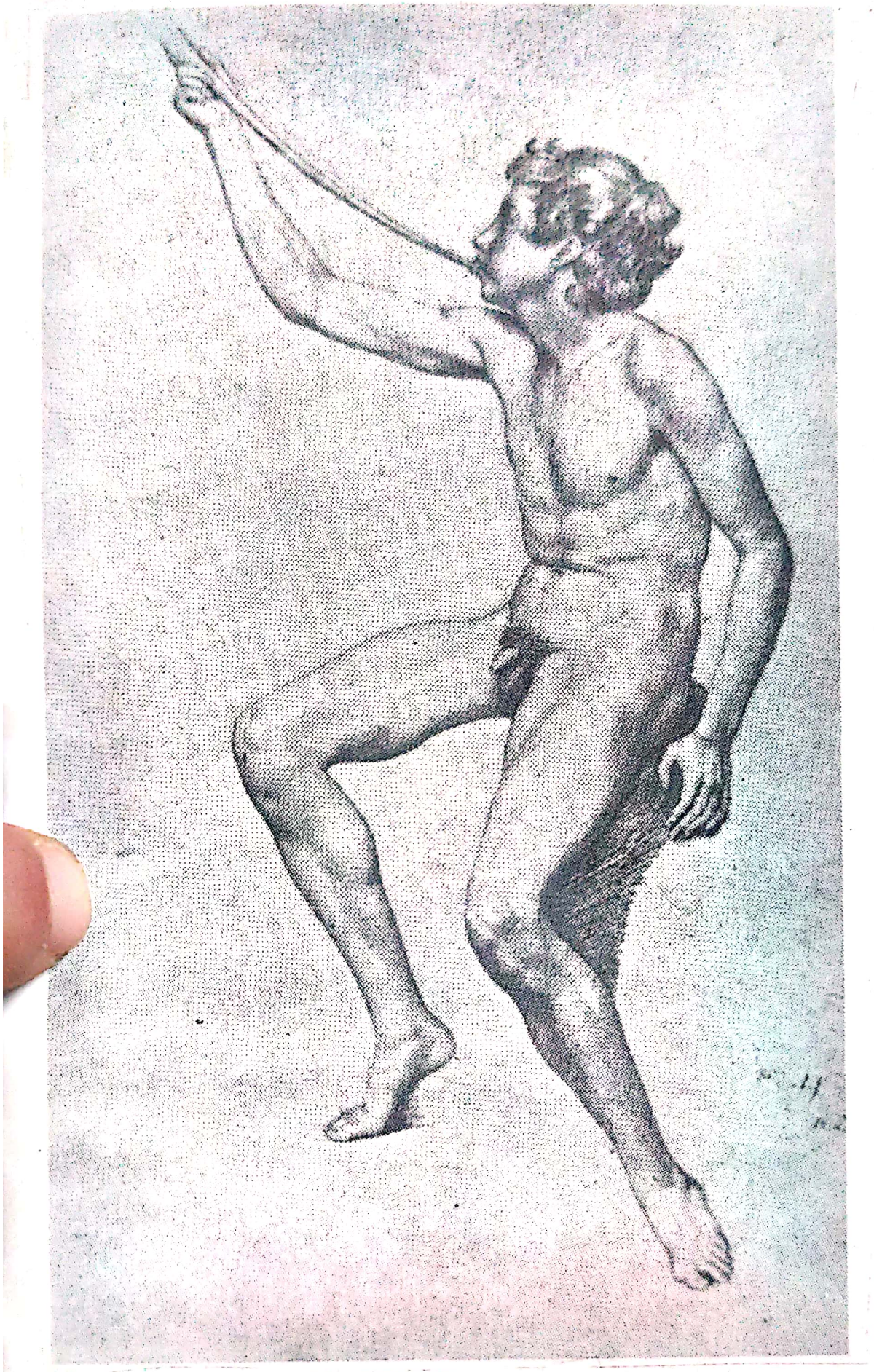
Scanned with OKEN Scanner

79 a. Julius Schnorr von Carolsfeld
Studiu de băiat şezînd, 1821



79 b. Berthel Thorvaldsen
Tînăr cioban, 1817—1826

Scanned with OKEN Scanner



79 c. Julius Schnorr von Carolsfeld
Studiu de băiat șezînd, 1822

Scanned with OKEN Scanner

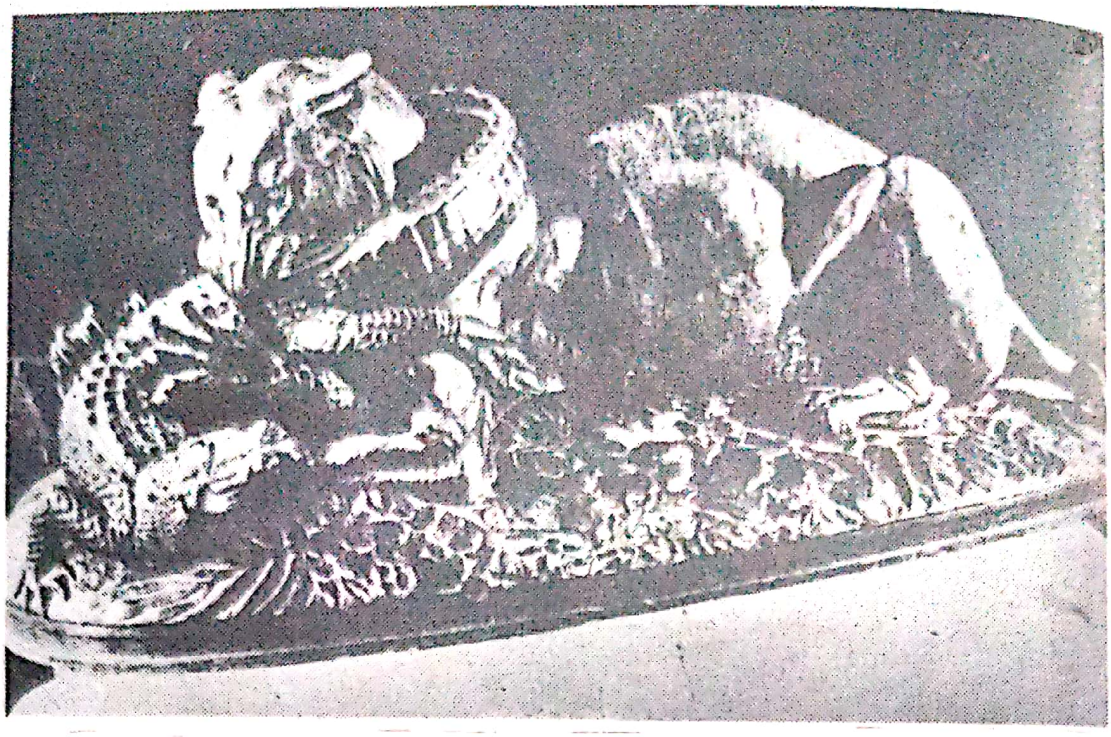
80. Pierre
Jean David,
numit
David d'Angers
Alfred de Musset, 1831

81. Honoré Daumier
Auguste-Hilarion, conte de Kératry,
c. 1832—1833

Scanned with OKEN Scanner

82. Pierre Jean David, numit David d'Angers
Marele Condé, 1827

Scanned with OKEN Scanner



83. Antoine-Louis Barye
Tigru devorînd un gavial, 1831—1832

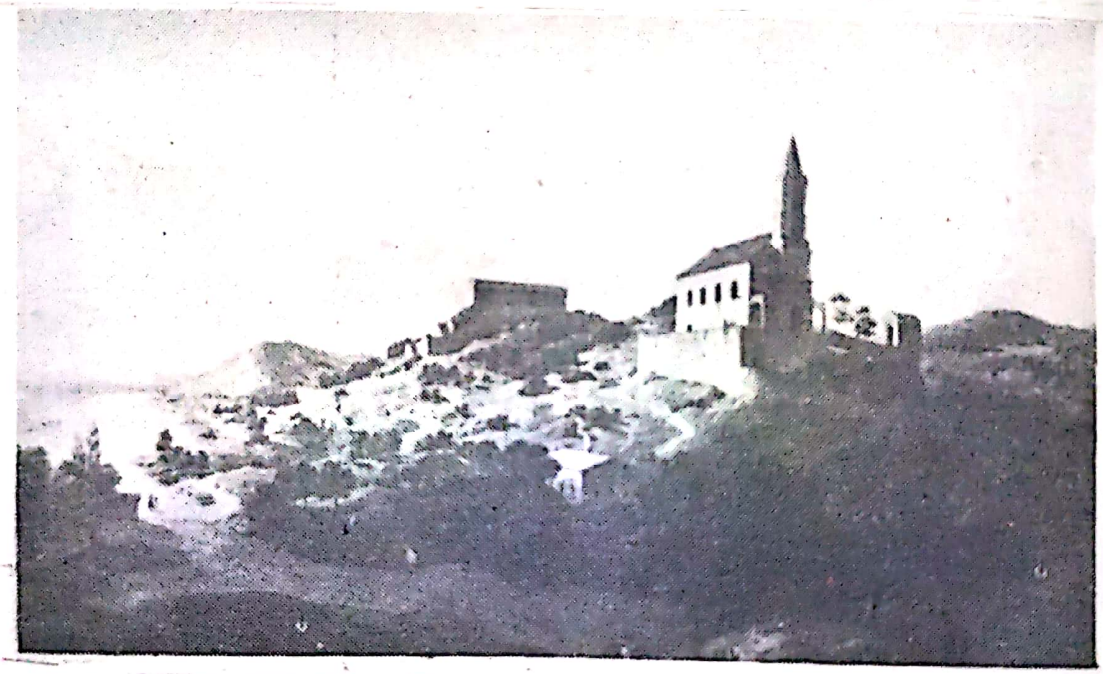
84. Jehan Du Seigneur
Orlando Furioso, modelată în 1830—1831, turnată în 1967

Scanned with OKEN Scanner

85. Auguste Préault
Tuerie, (Măcel) modelată 1834, turnată în 1850

Scanned with OKEN Scanner

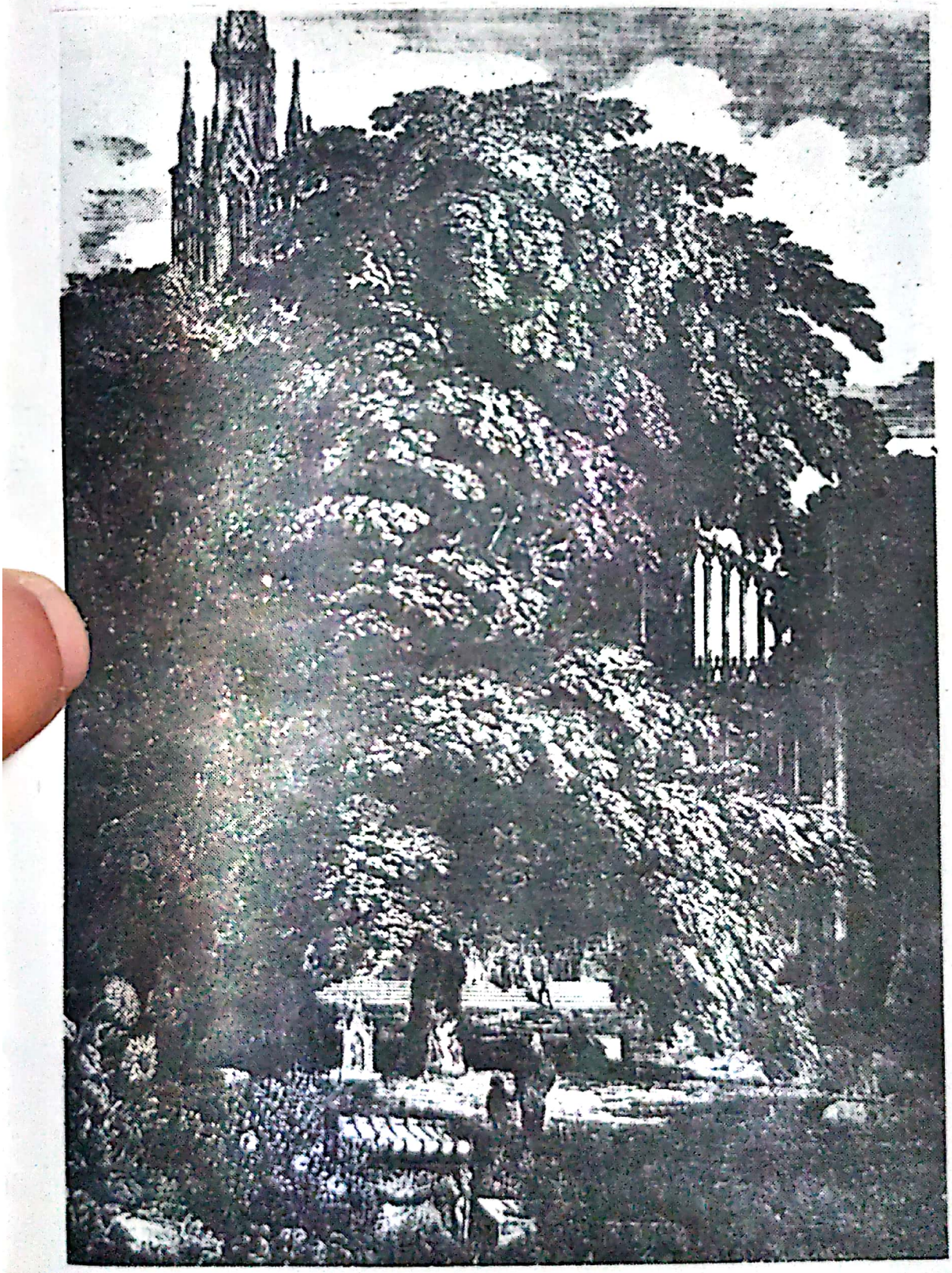
86. Auguste Préault
Silence (Liniște),
1849



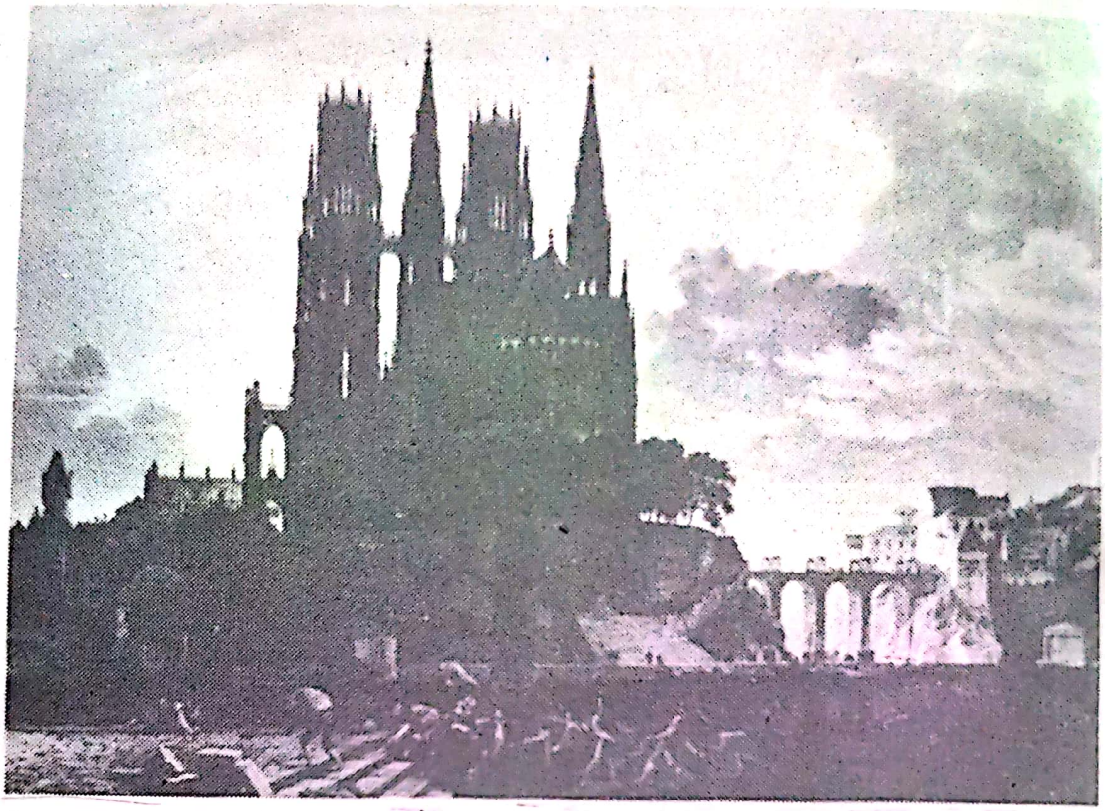
87. Leo von Klenze
Salvatorkirche și Walhalla, 1839

Scanned with OKEN Scanner

88. Karl Friedrich Schinkel
Biserica dintre copaci, 1810



Scanned with OKEN Scanner



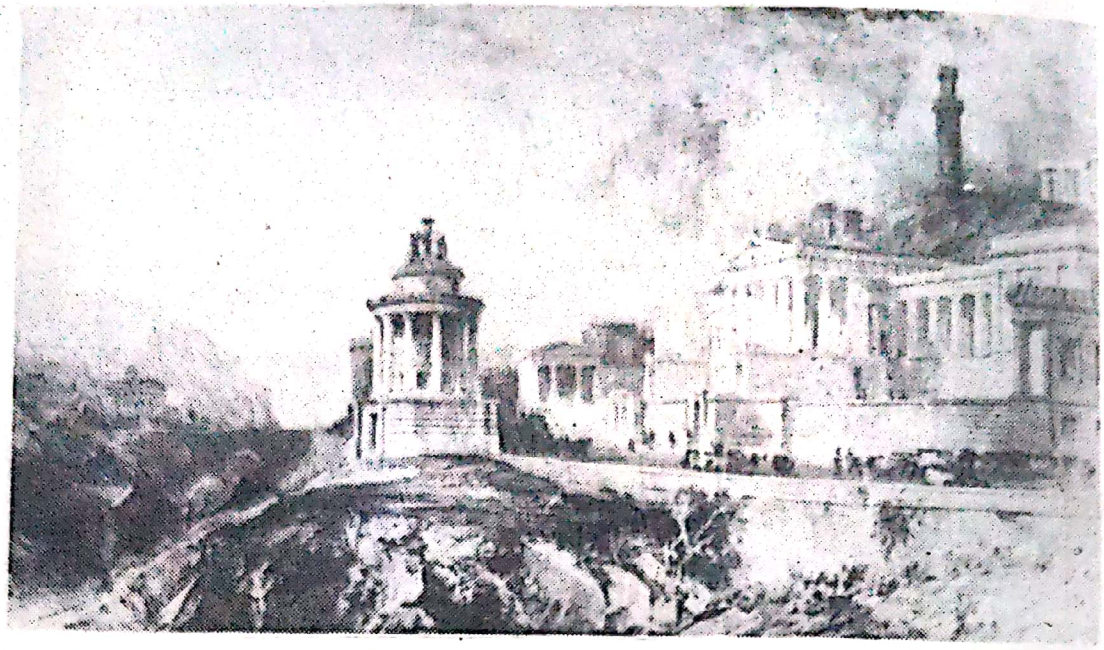
89. Karl Friedrich Schinkel
Catedrala gotică, 1813

90. Ludwig Persius
Friedenskirche, Potsdam, 1845—1848

Scanned with OKEN Scanner

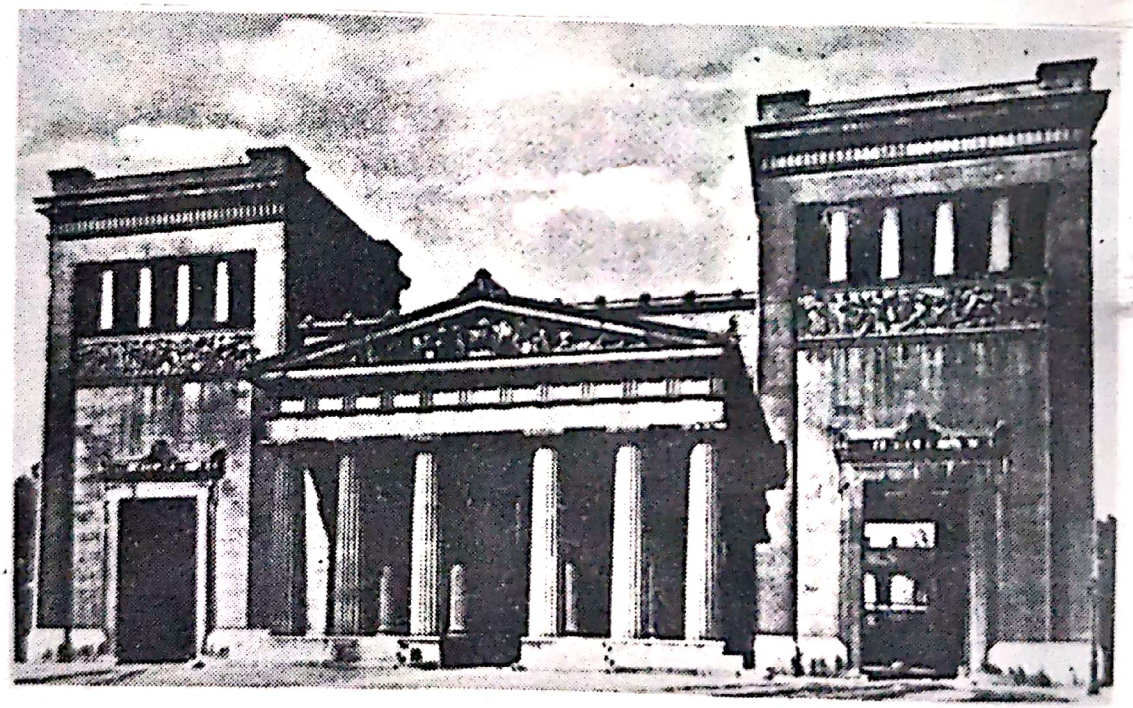
91. John Nash și James Thomson
Cumberland Terrace, *Regent's Park*, Londra, 1826—1827

Scanned with OKEN Scanner



92. Thomas Hamilton
Liceul regal din Edinburgh, c. 1826—1829

93. Leo von Klenze
Propileele, München, 1848—1860



Scanned with OKEN Scanner

94. Ernst Ferdinand Oehme
Catedrala, iarna, 1821

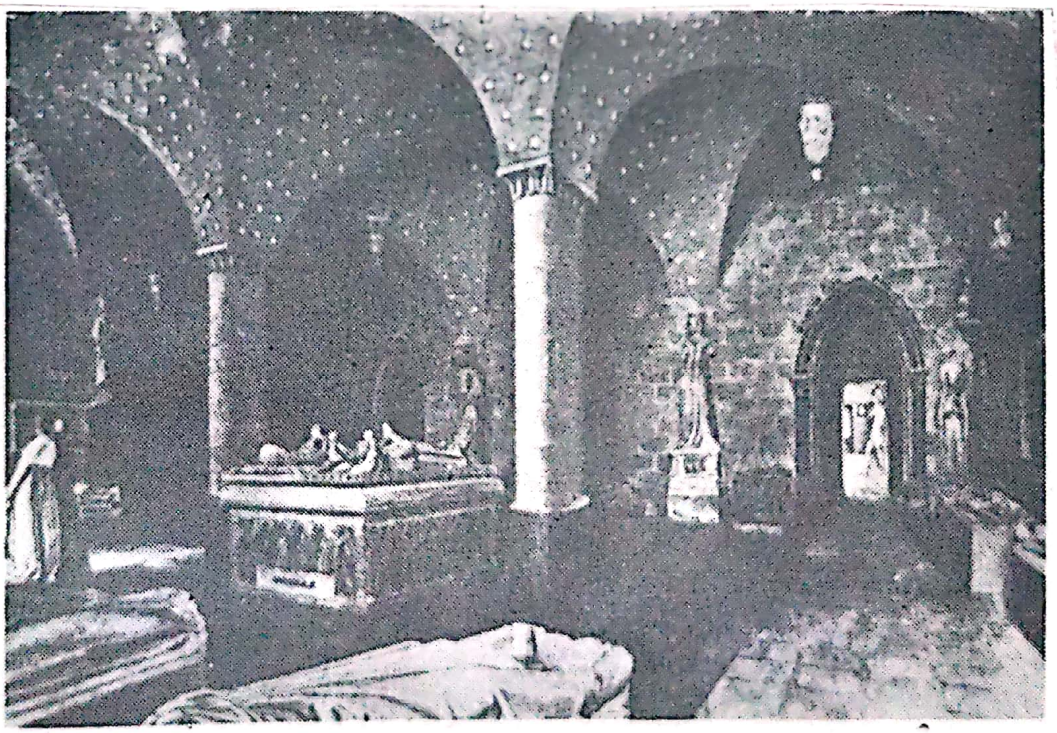
Scanned with OKEN Scanner

95. Karl Blechen
Biserică gotică în ruine, 1826

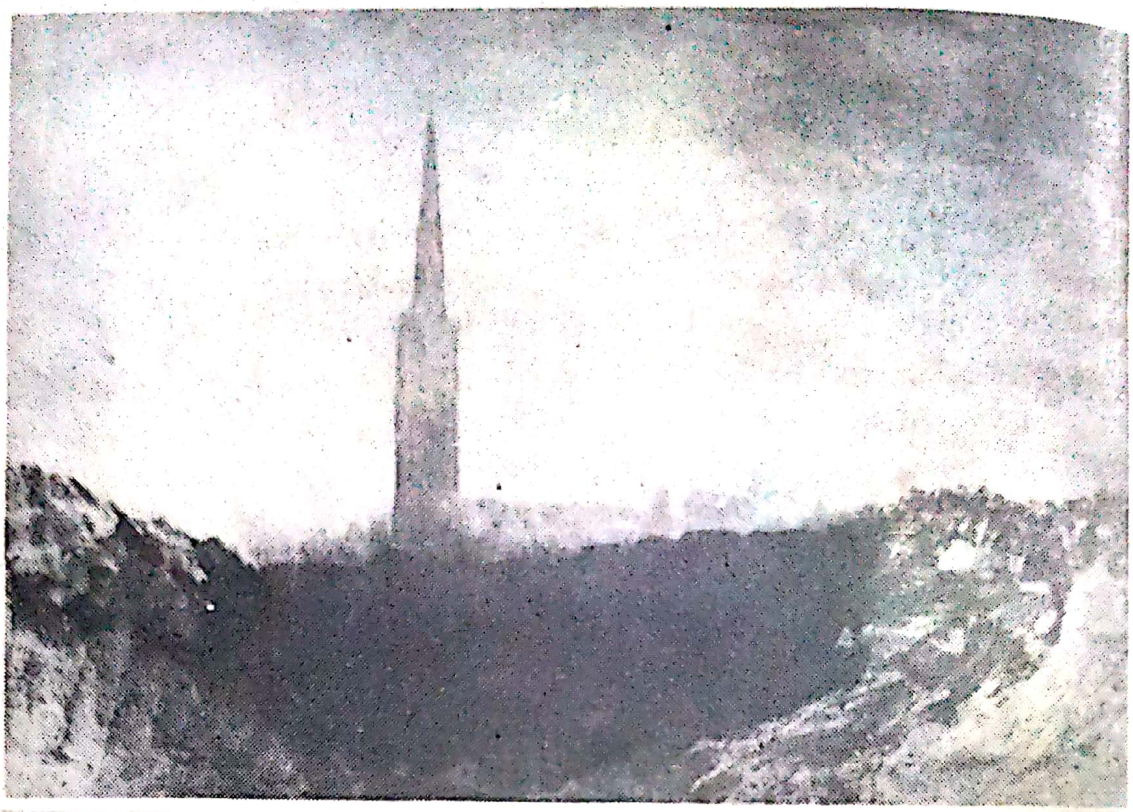
Scanned with OKEN Scanner

96. François-Marius Granet
Cripta din San Martino dei Monti, Roma, 1806

97. J. L. Vauzelle
Interior al Muzeului monumentelor franceze, c. 1815

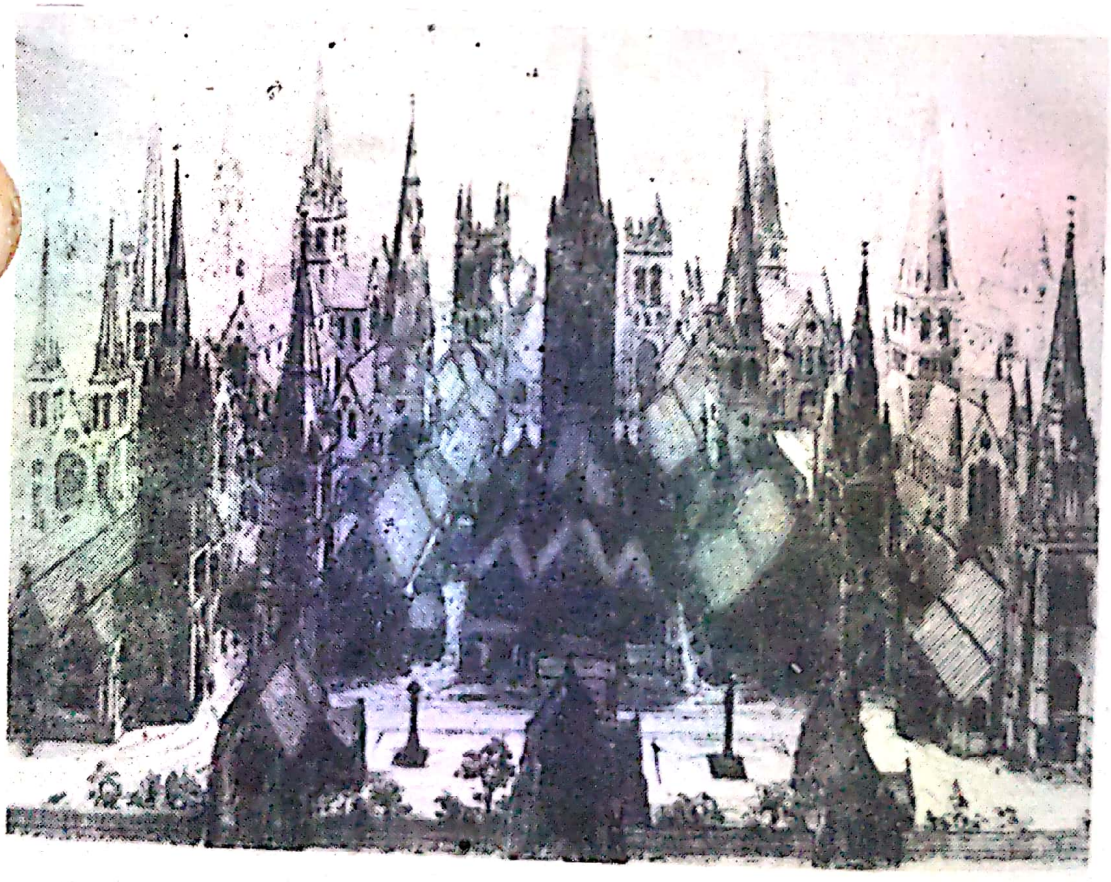


Scanned with OKEN Scanner



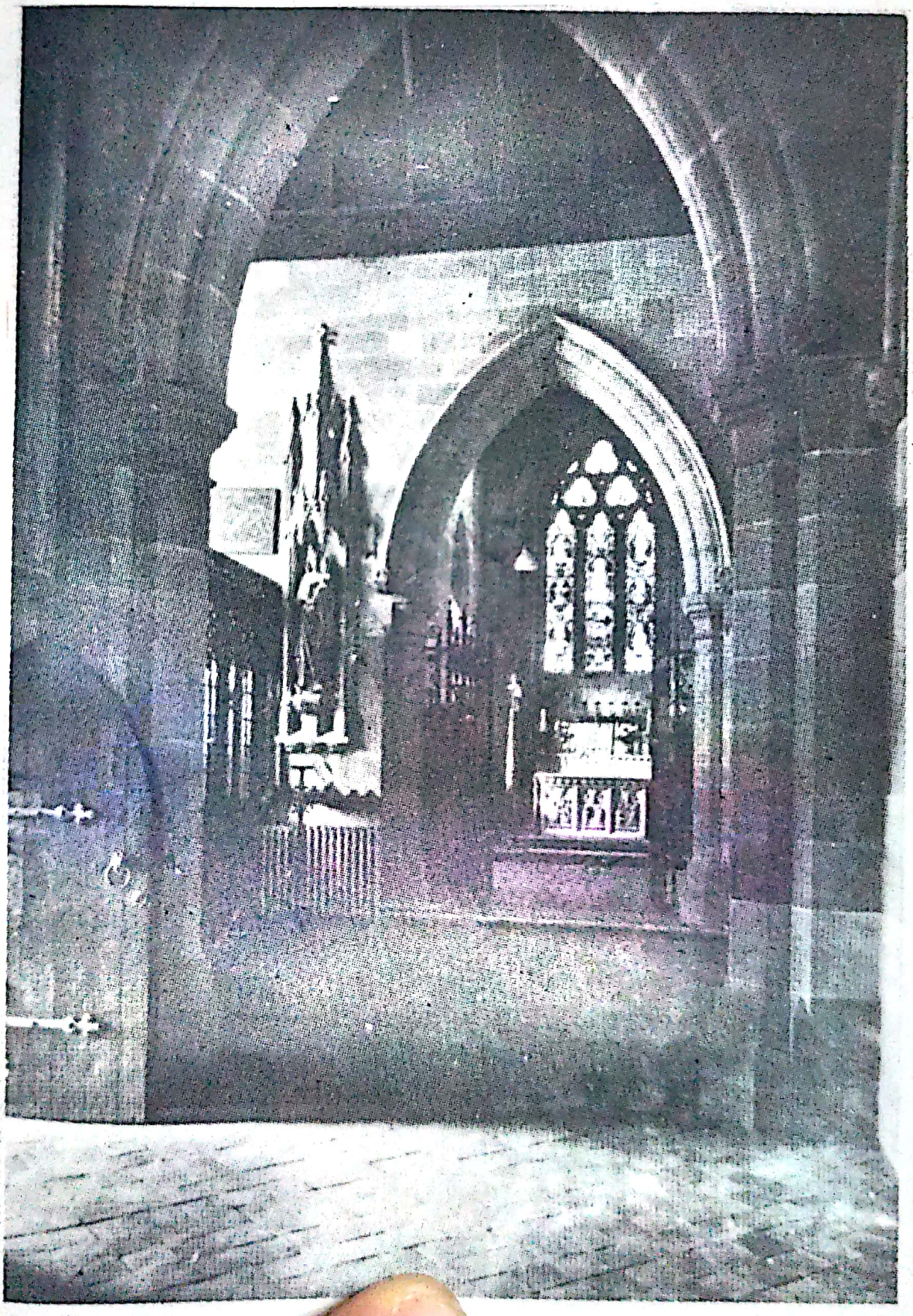
98. Joseph Mallord William Turner
Turla de biserică, c. 1826

99. Augustus Welby Northmore Pugin
Renașterea de azi a arhitecturii creștine, 1843



Scanned with OKEN Scanner

100. Augustus Welby Northmore Pugin
Biserica Sf. Augustin din Ramsgate, 1845—1850



Scanned with OKEN Scanner

101 a. Friedrich Overbeck
Desen heraldic la Lukas Bund, 1809

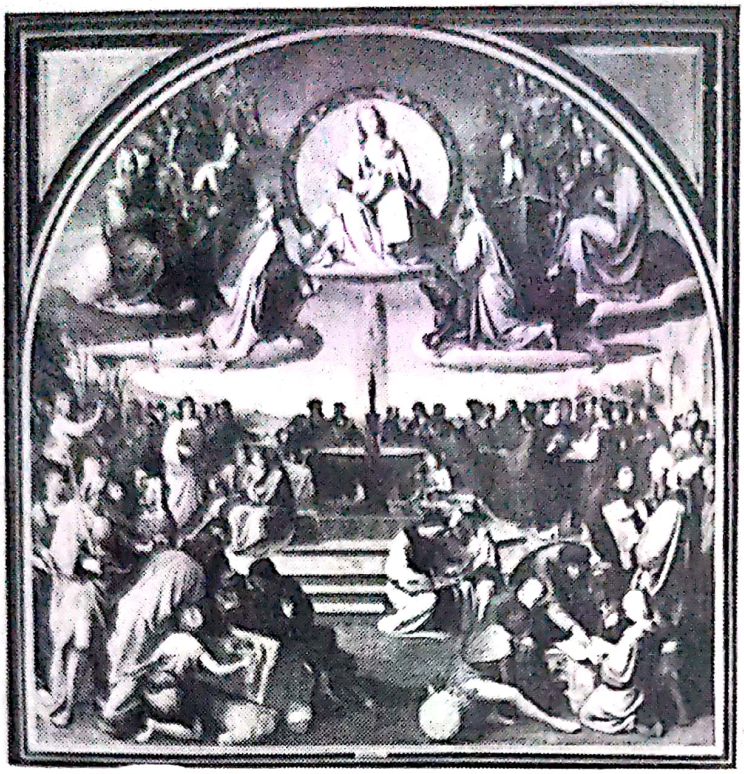
101 b. Augustus Welby Northmore Pugin
Frontispiciu la „Adevăratele principii ale arhitecturii ascuţite sau creştine“, 1841

Scanned with OKEN Scanner

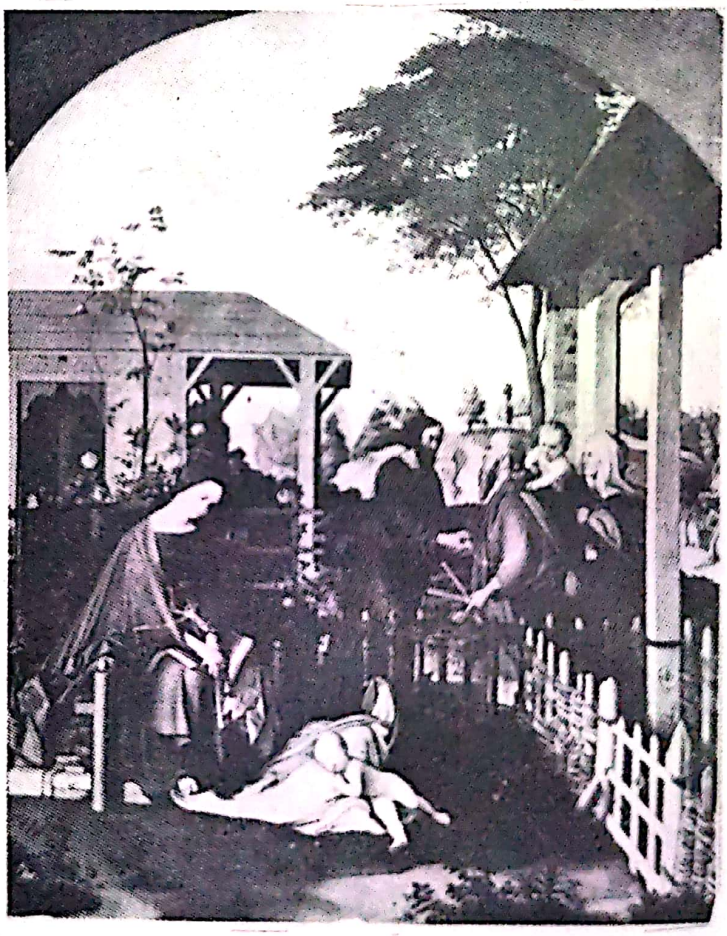
102. Franz Pforr
Intrarea lui Rudolf de Habsburg în Basel, 1273, 1808—1810

103. Friedrich Overbeck
Franz Pforr, 1810

Scanned with OKEN Scanner



104. Friedrich Overbeck
Triumful religiei în arte,
1831—1840



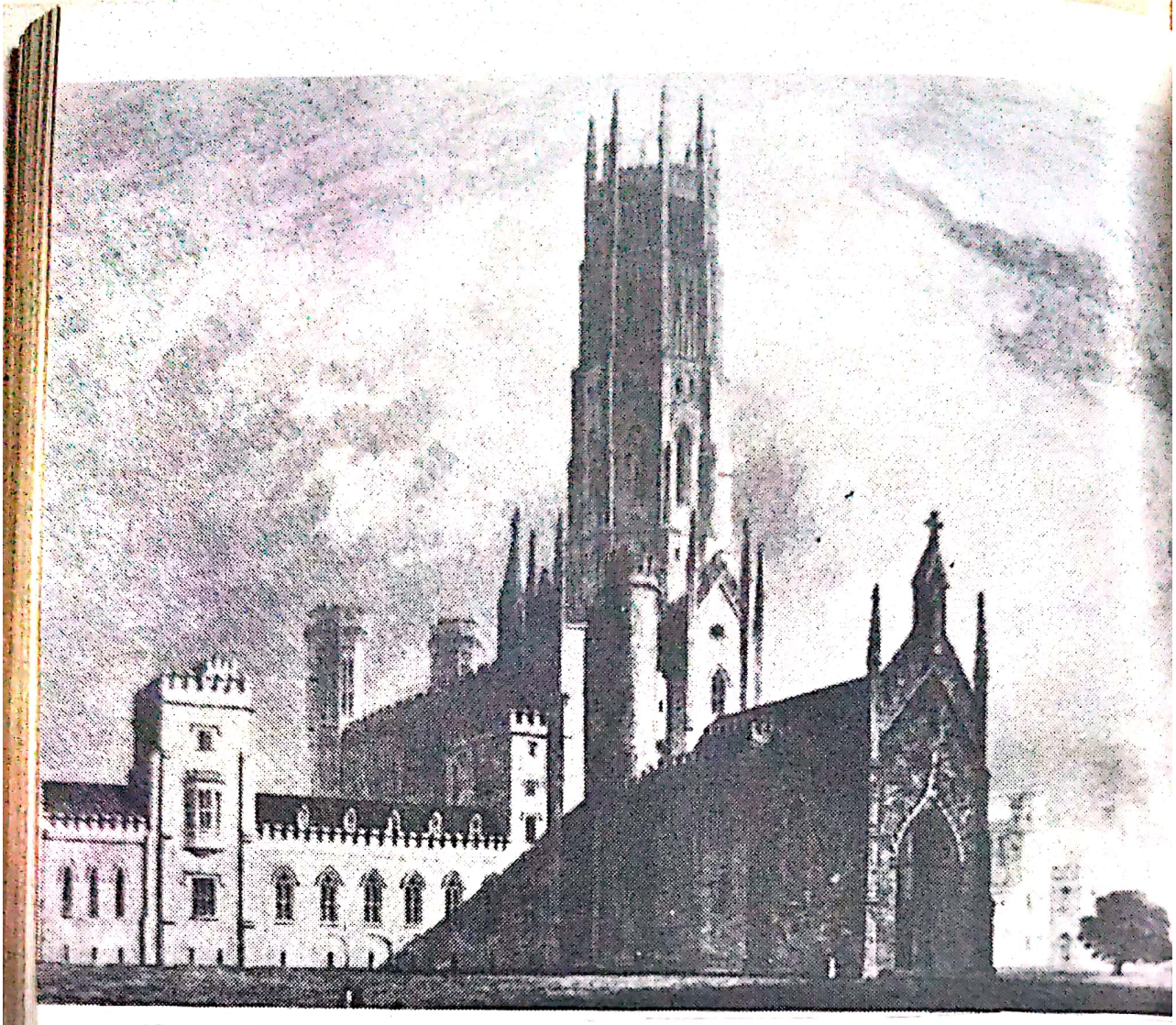
105. Julius Schnorr von Carolsfeld
Familia Sfîntului Ion Botezătorul vizitînd Sfînta Familie, 1817

Scanned with OKEN Scanner

106. Victor Orsel
Binele şi răul,
1823—1832

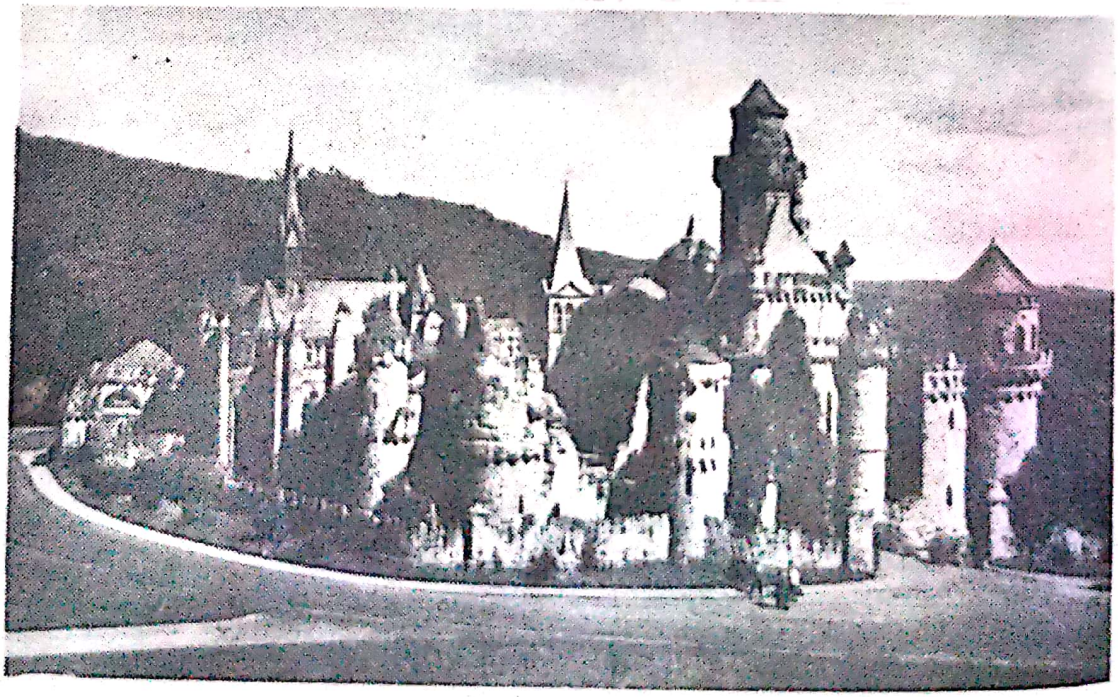
107. William Holman Hunt
Rienzi jurînd să obţină dreptate pentru moartea tînărului său frate, ucis într-o încăierare între cei din Colonna şi Orsini,
1849

Scanned with OKEN Scanner

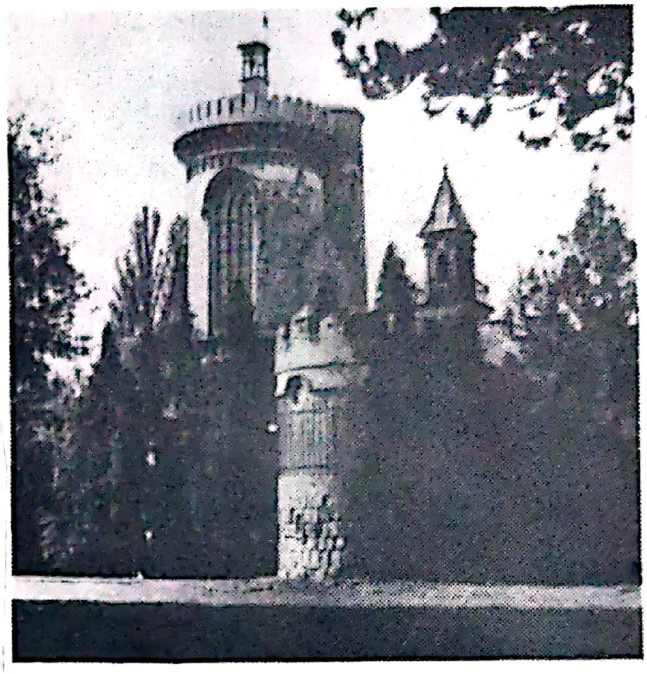


108. T. Higham după John Martin
Abația Fonthill, vedere a fațadelor vestice și nordice, 1823

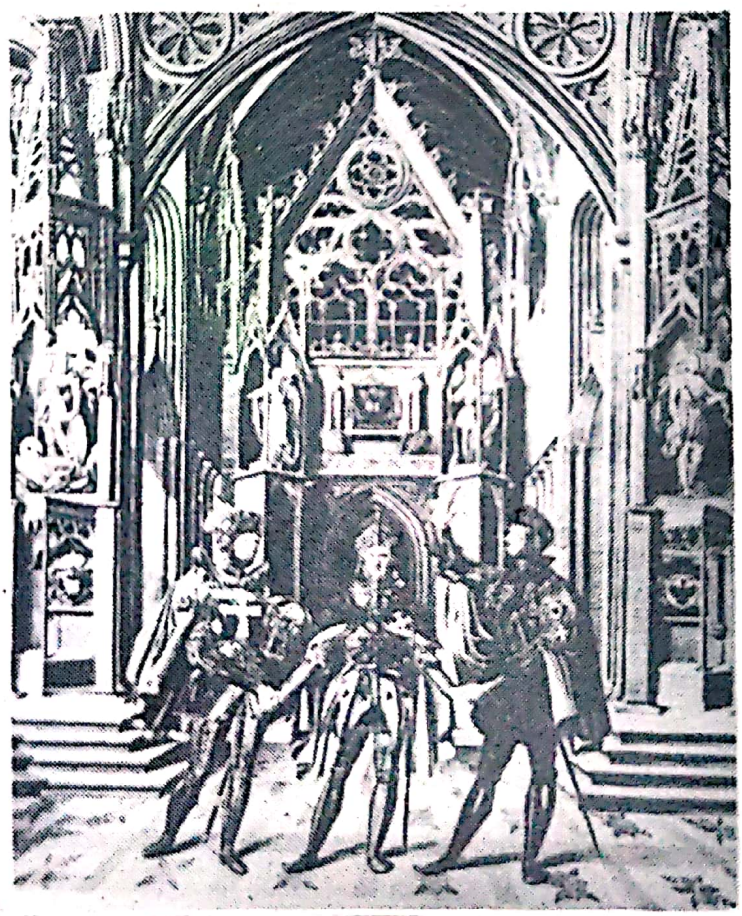
109. Heinrich Christoph Jussow
Löwenburg, Schlosspark Wilhelms Hoche, Kassel, 1790—1799



Scanned with OKEN Scanner



110. Franz Jäger
Franzenburg, Laxenburg, lîngă Viena

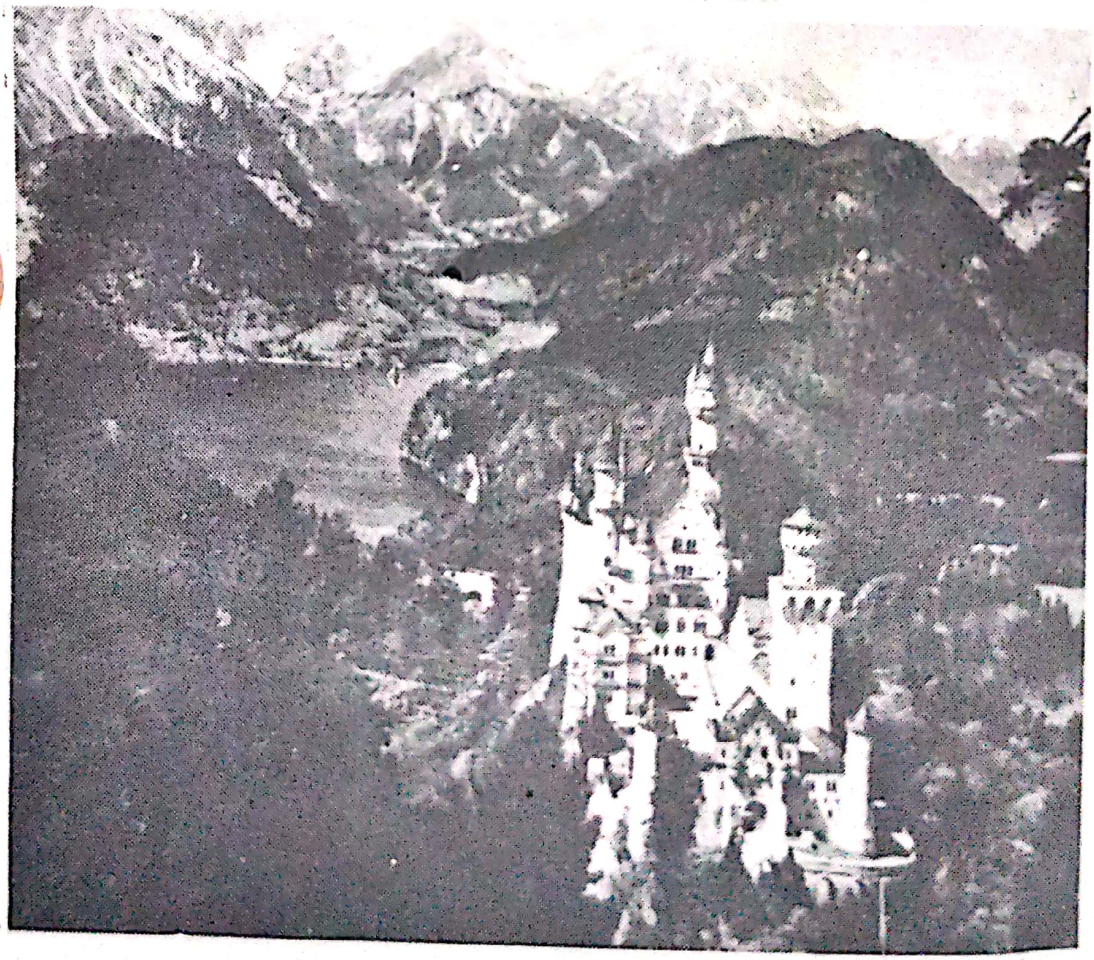


111. Heinrich Olivier *Sfînta Alianță*, 1815

Scanned with OKEN Scanner

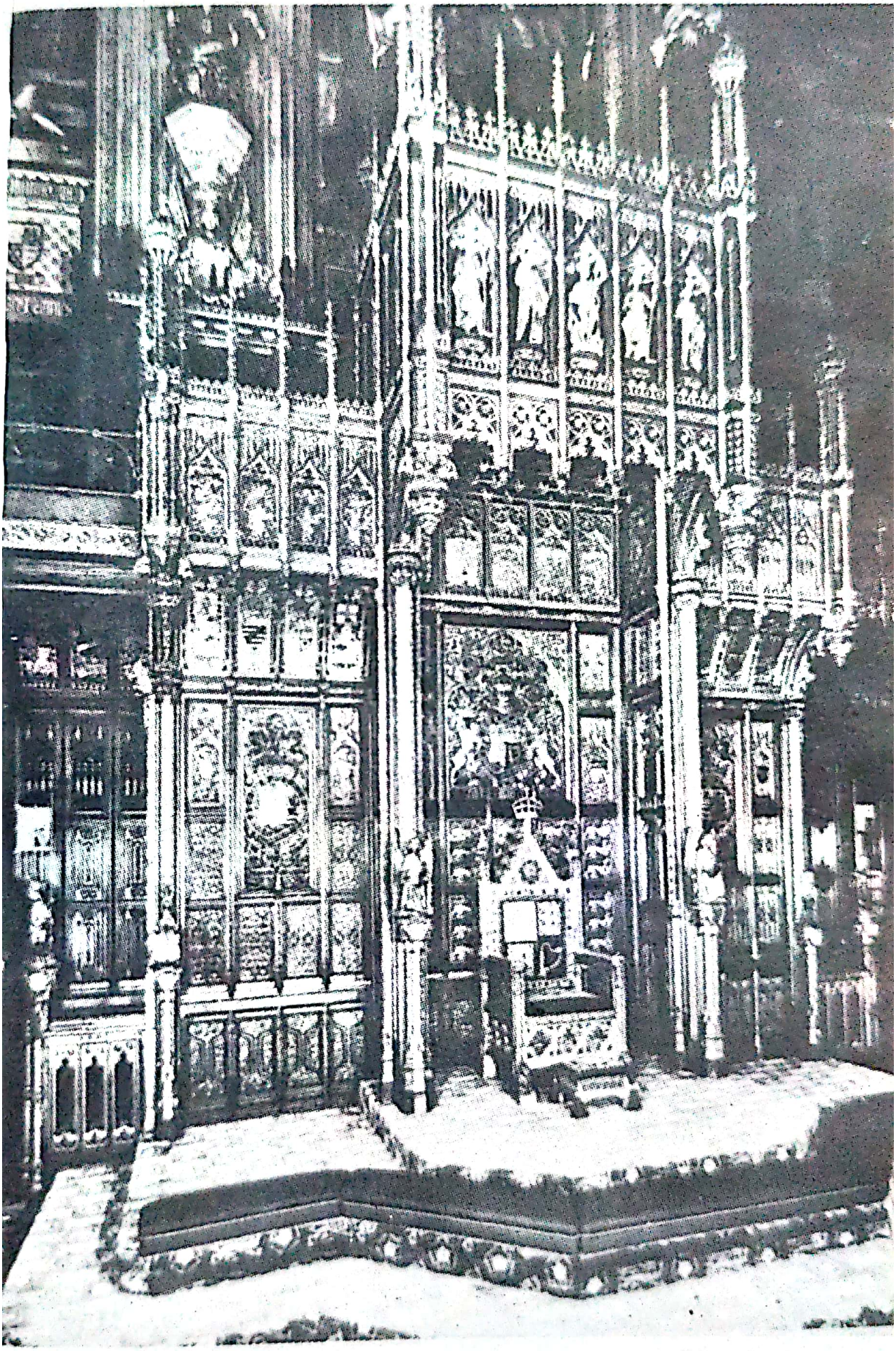
112. Jeffrey Wyatville
Castelul Windsor, Berkshire

113. Christian Jank, Eduard Riedel, Georg Dolmann
Castelul Neuschwanstein, Bavaria, 1869—1886



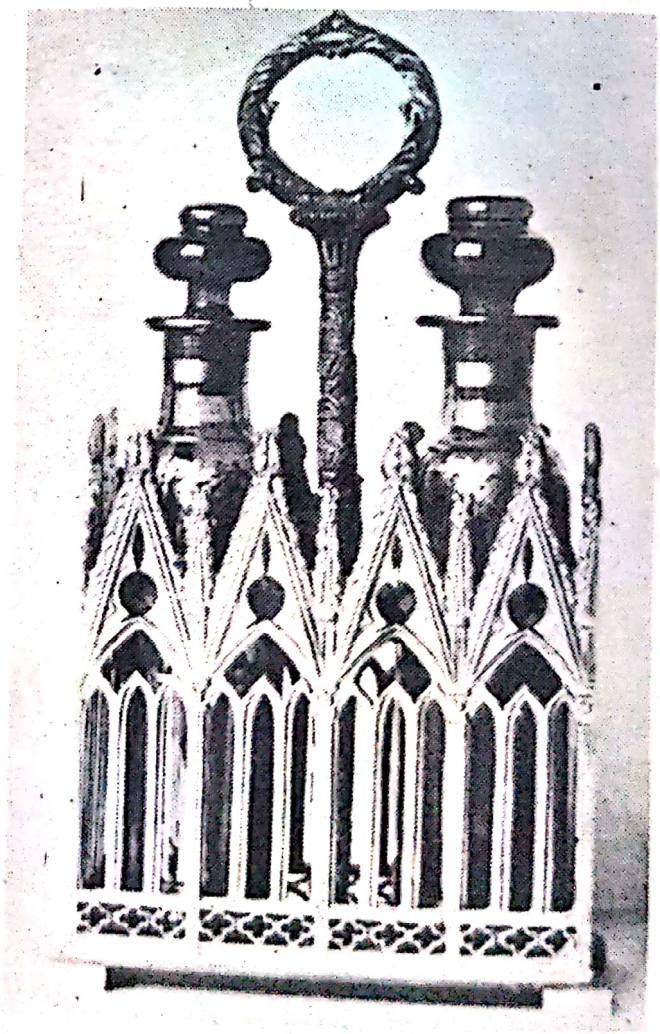
Scanned with OKEN Scanner

114. Augustus Welby Northmore Pugin
Camera Lorzilor, Sala tronului, Londra, c. 1846



Scanned with OKEN Scanner

115. Daniel Maclise
Sir Francis Sykes
și familia lui,
1837



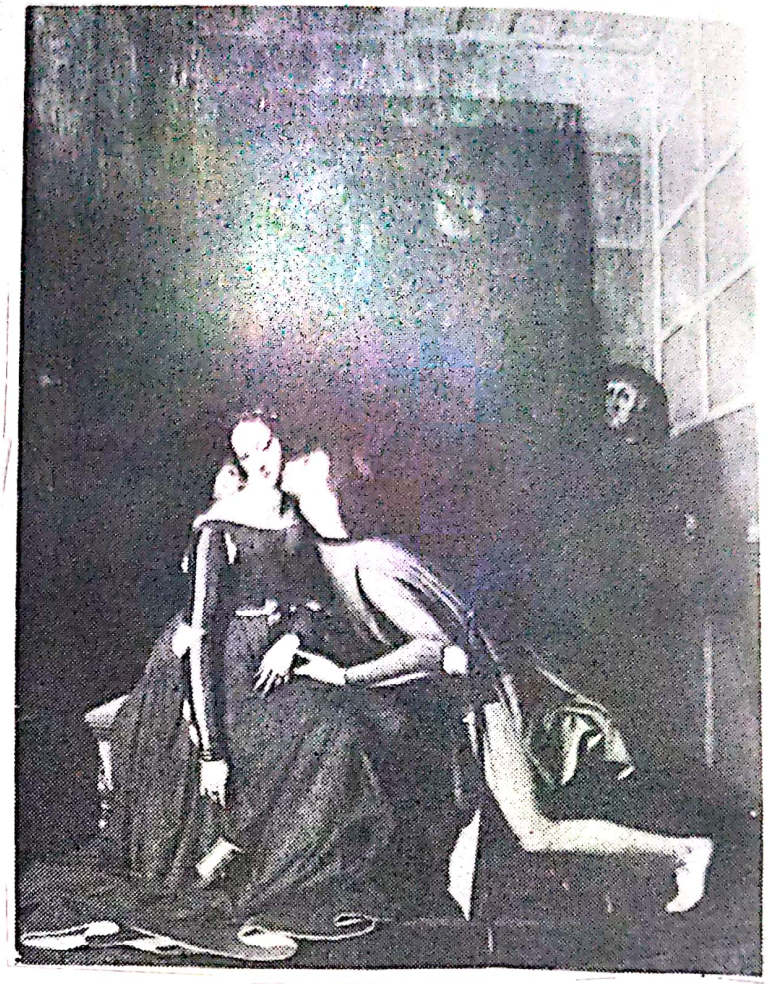
116. *Serviciu pentru oțet*
și untdelemn.
Producție franceză,
c. 1825

Scanned with OKEN Scanner

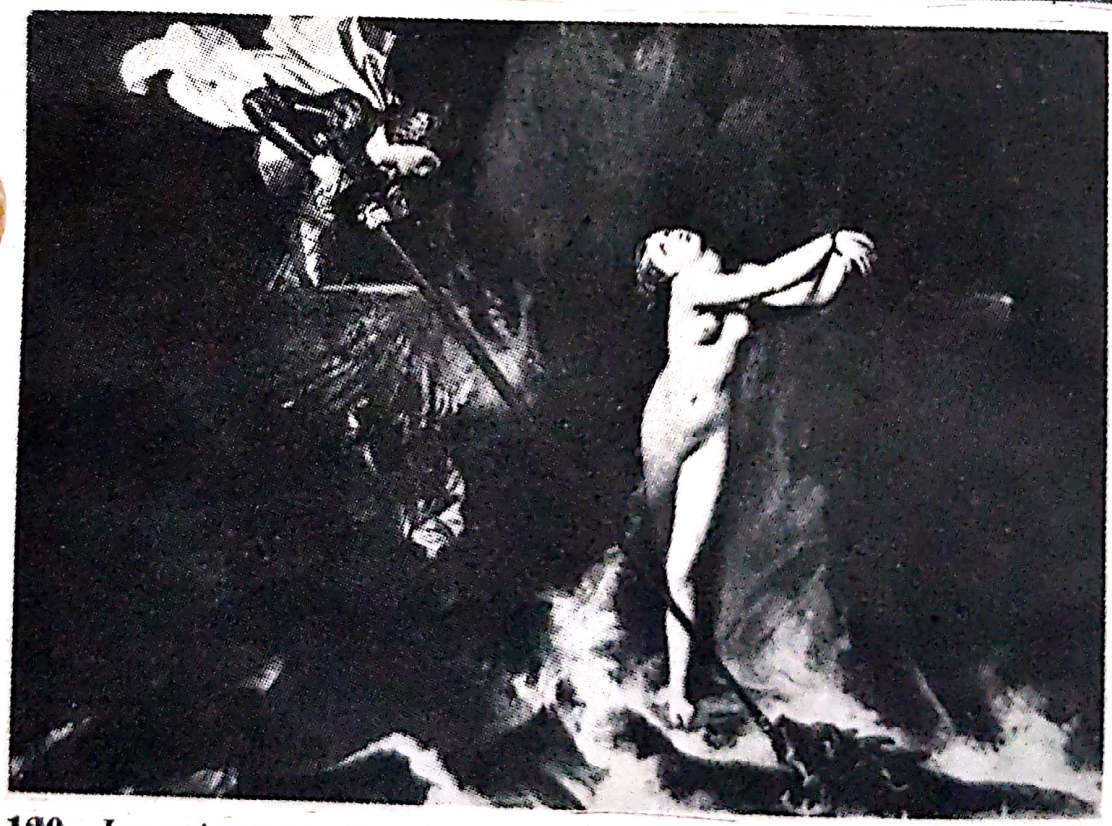
117. F.-S. Delpech
după Alexandre-Evariste
Fragonard
Romanța, 1824

118. Marie-Philippe Coupin
de la Couperie
Paolo și Francesco, 1812

Scanned with OKEN Scanner



119. Jean-Auguste-Dominique Ingres
Paolo și Francesca, 1819



120. Jean-Auguste-Dominique Ingres
Roger eliberînd-o pe Angelica, 1819

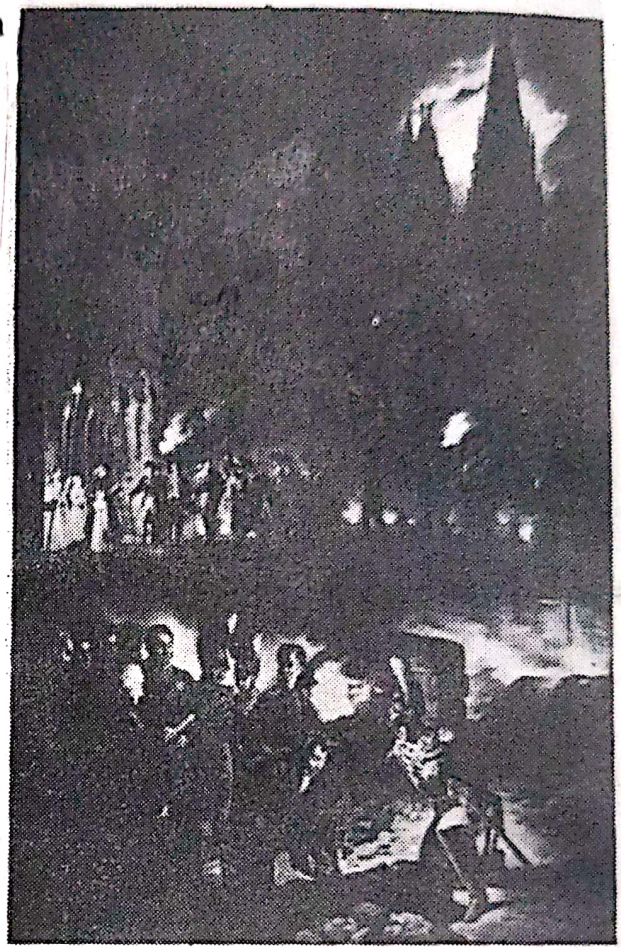
Scanned with OKEN Scanner

121. Eugène Delacroix
Intrarea cruciaţilor în Constantinopol, 1204, 1840

122. Pierre-Nolasque Bergeret
Atelierul lui Jacques Louis David, c. 1805

Scanned with OKEN Scanner

123. François-Joseph Heim
Exhumarea osemintelor scoase din mormintele regale de la Saint Denis, 1822



124. Emile-Jean-Horace Vernet
Soldatul țăran, 1820

Scanned with OKEN Scanner

125. Théodore Géricault
Garda elvețiană de la Luvru, 1819

126. Ary Scheffer
Allons enfants de la Patrie !, 1825

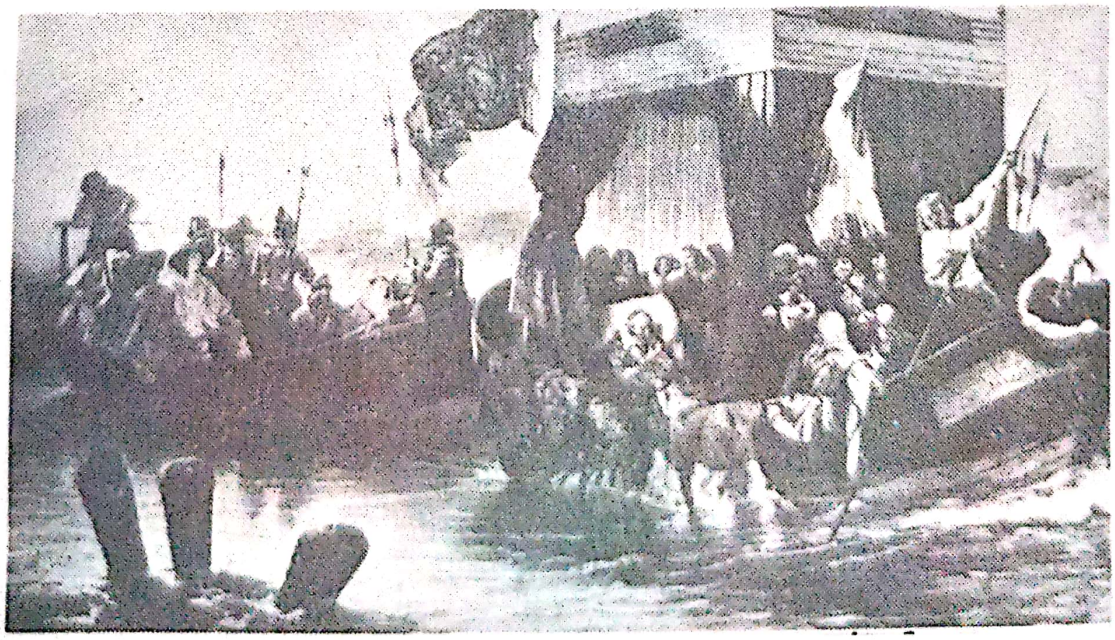
Scanned with OKEN Scanner

127. Pierre-Narcisse Guérin
Henri de la Rochejaquelin, 1817

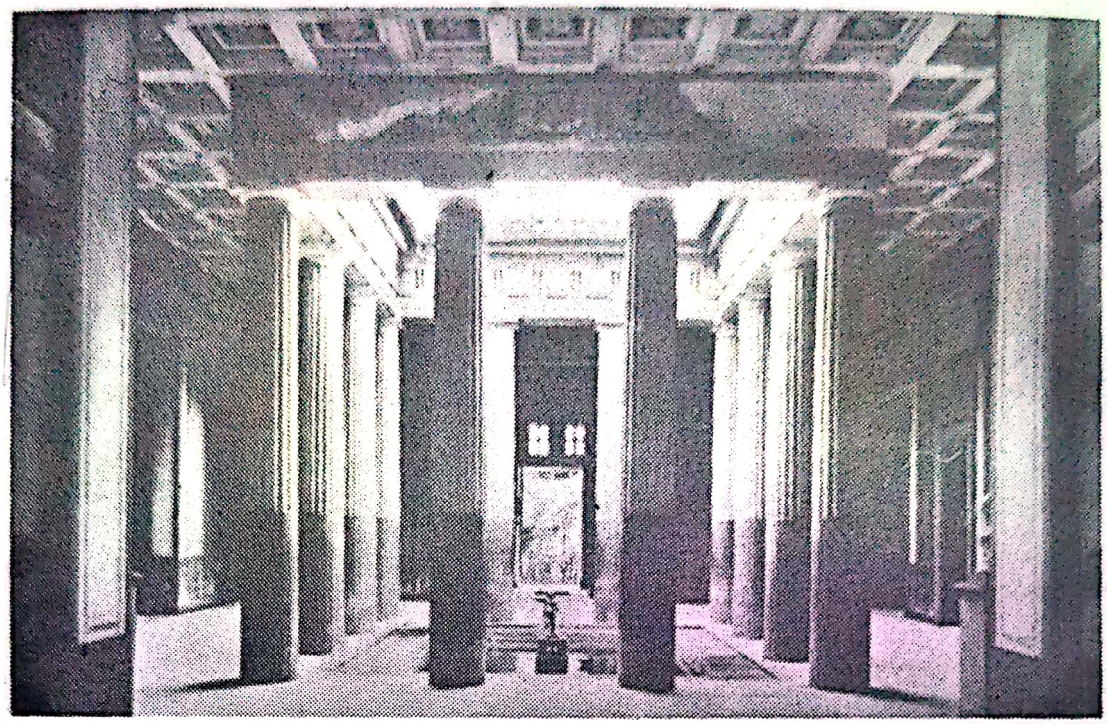
Scanned with OKEN Scanner

128. Richard Parkes Bonington
Henric al IV-lea și ambasadorul spaniol, c. 1827

129. Paul Delaroche
Cardinalul de Richelieu, 1829

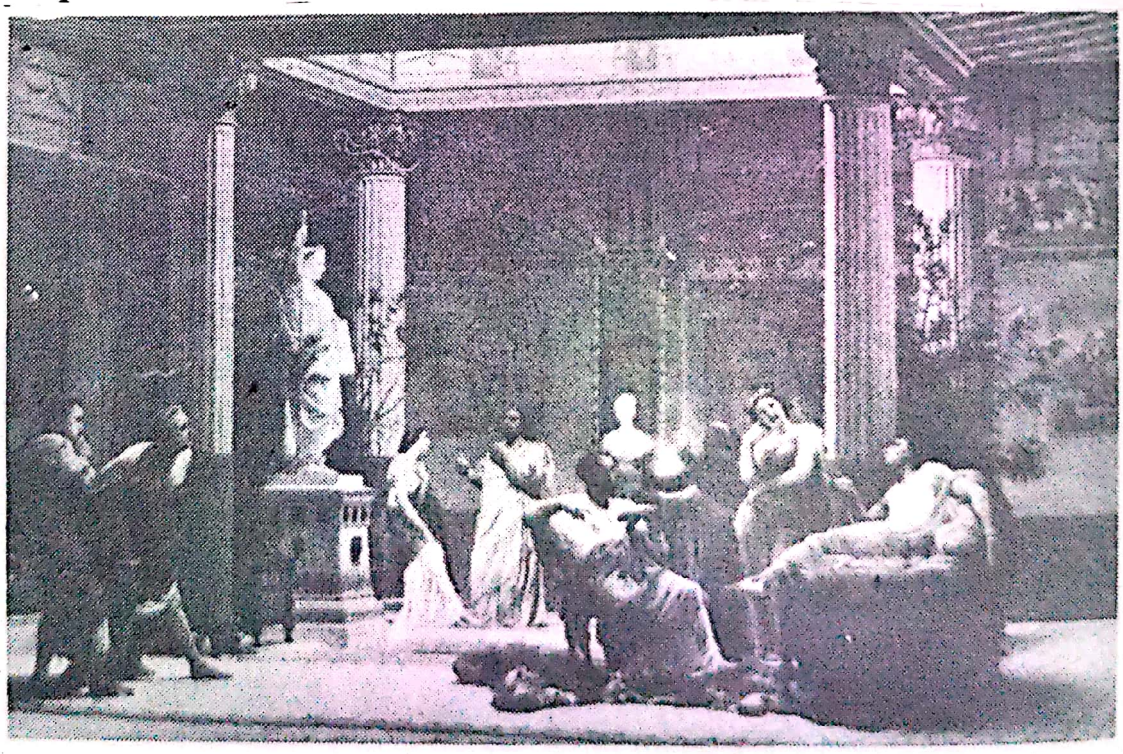


Scanned with OKEN Scanner



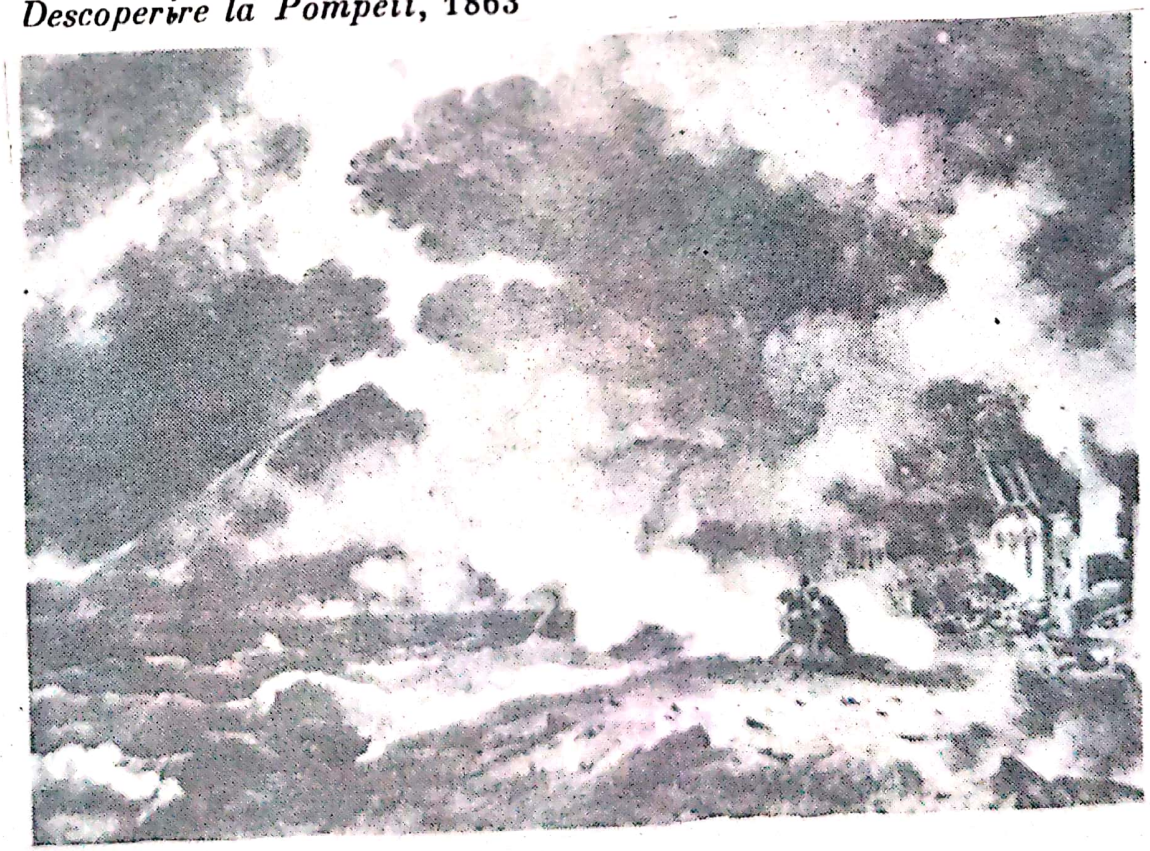
130. Friedrich von Gärtner
Casa pompeiiană, Aschaffenburg, 1841—1846

131. Gustave Boulanger
Repetiție la „Le Joueur de Flûte" în casa pompeiiană a prințului Napoleon, 1861



Scanned with OKEN Scanner

132. Hippolyte-Alexandre-Julien Moulin
Descoperire la Pompeii, 1863

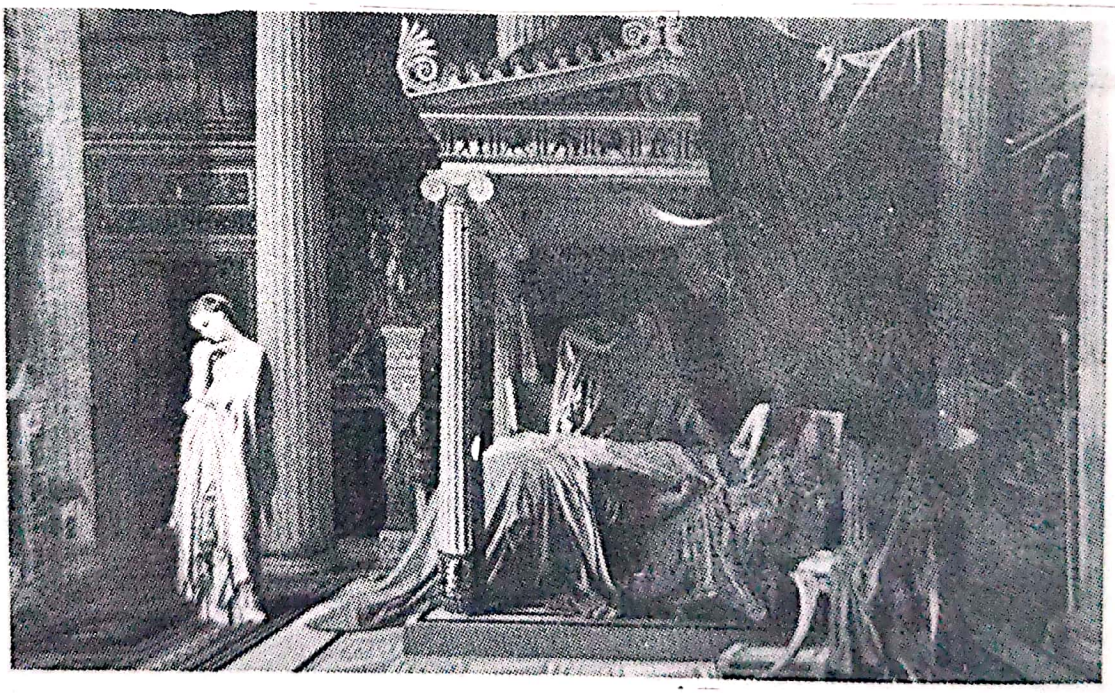


133. Pierre-Henri de Valenciennes
Erupția Vezuviului, 24 august 79 e.n., 1813

Scanned with OKEN Scanner

134. Karl Pavlovici Bryullov
Ultima noapte a orașului Pompeii, 1830—1833

135. Jean-Auguste-Dominique Ingres
Antiochus și Stratonice, 1840



Scanned with OKEN Scanner

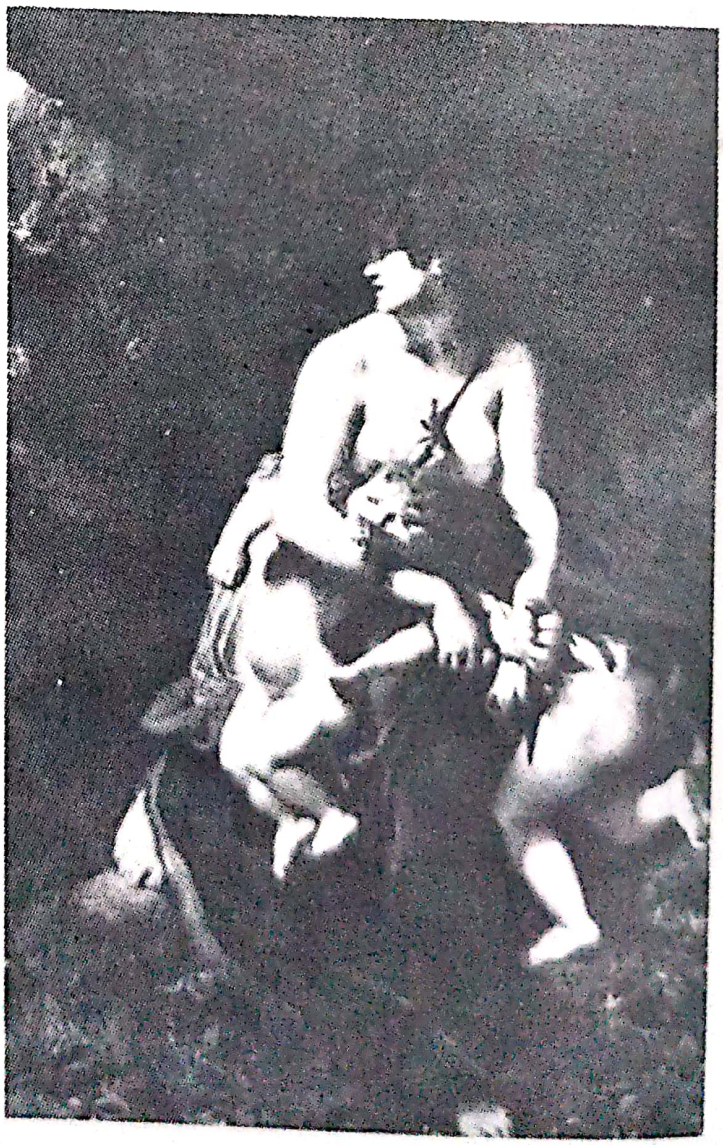
136. Eugène Delacroix *Dreptatea lui Traian*, 1840

137. Eugène Delacroix *Cleopatra și țăranul*, 1838

Scanned with OKEN Scanner

138. Eugène Delacroix
Attila și hoardele lui barbare călcînd în picioare Italia, 1843—1847

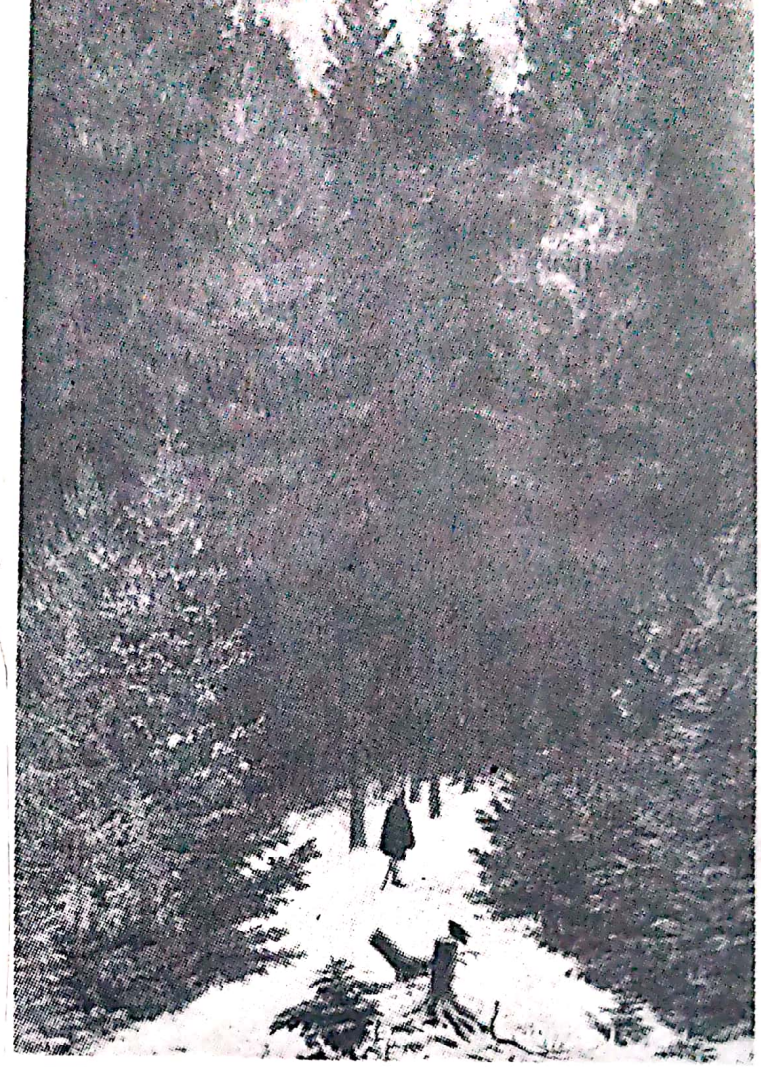
139. Eugène Delacroix
Medeea, 1838



Scanned with OKEN Scanner

140. Georg Friedrich Kersting
Avanpostul, 1815

Scanned with OKEN Scanner



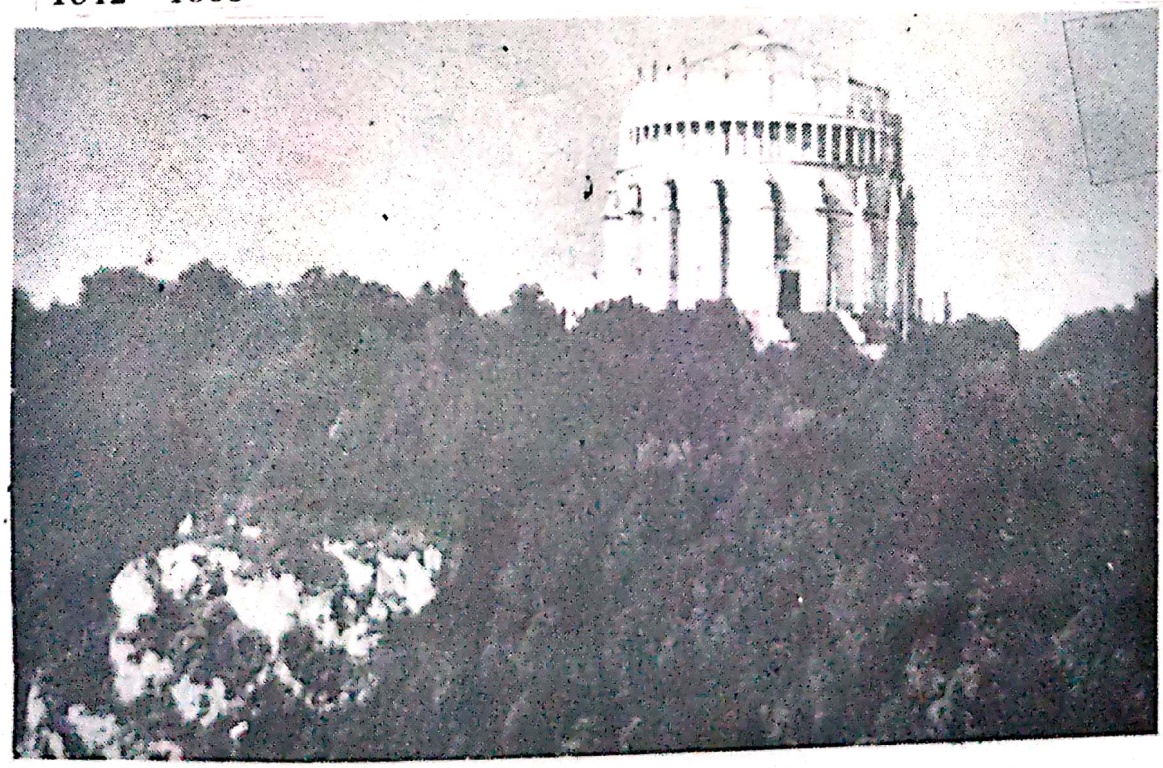
141. Caspar David Friedrich
„Chasseur" în pădure, 1814

142. Caspar David Friedrich
Mormîntul lui Hermann, c. 1813—1814

Scanned with OKEN Scanner

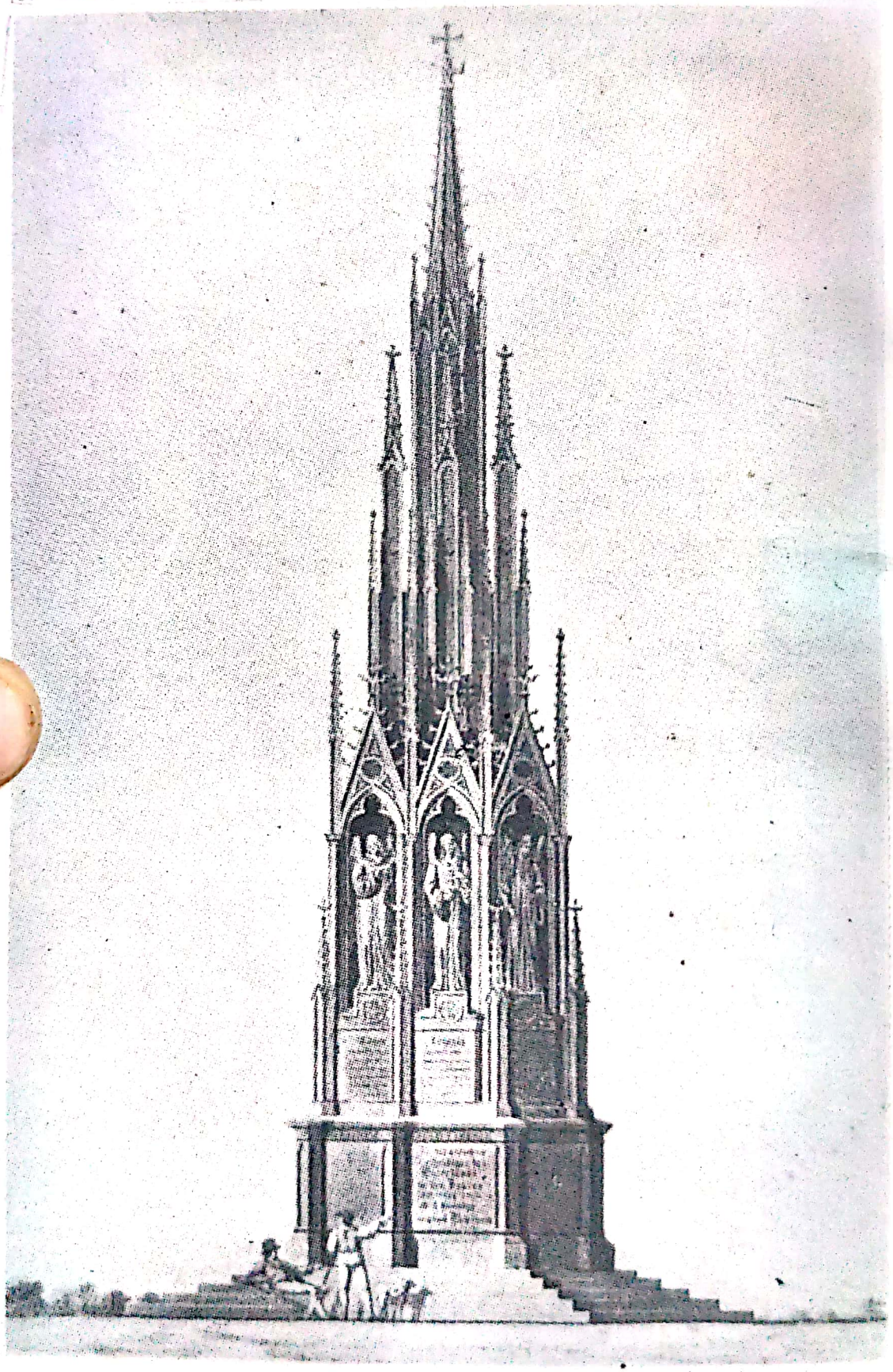
143. Caspar David Friedrich
Mormîntul lui Ulrich von Hutten,
1823—1824

144. *Befreiungshalle*,
Kelheim
Proiectat de
Leo von Klenze
și construit
între anii
1842—1863



Scanned with OKEN Scanner

145. Karl Friedrich Schinkel
Monument dedicat războiului de eliberare (Freiheitskrieg), Berlin, c. 1820



Scanned with OKEN Scanner

146. Leissner după Georg von Moller
Reconstrucția navei și vestibulului catedralei din Köln, 1813

Scanned with OKEN Scanner

147. J. Giere
Monument înclinat lui Hermann de E. J. Bandel, 1875

Scanned with OKEN Scanner

148. Carl Friedrich Lessing
Predica husită, 1836

149. Francesco Hayez
Contele Francesco Teodoro Arese în închisoare, c. 1827

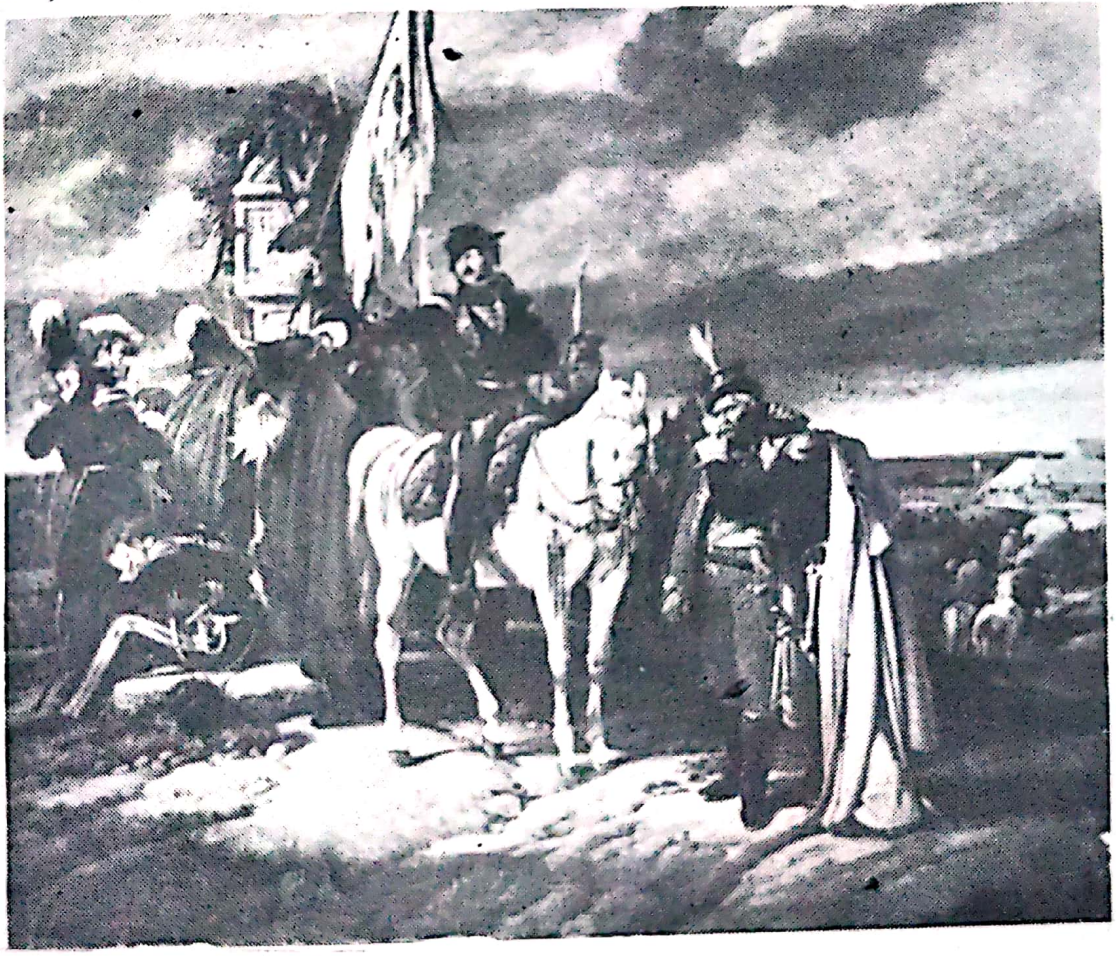
Scanned with OKEN Scanner

150. Eugène Delacroix
Grecia pe ruinele de la Missolonghi,
1826

151. Ary Scheffer
Femeile din Souli,
1823

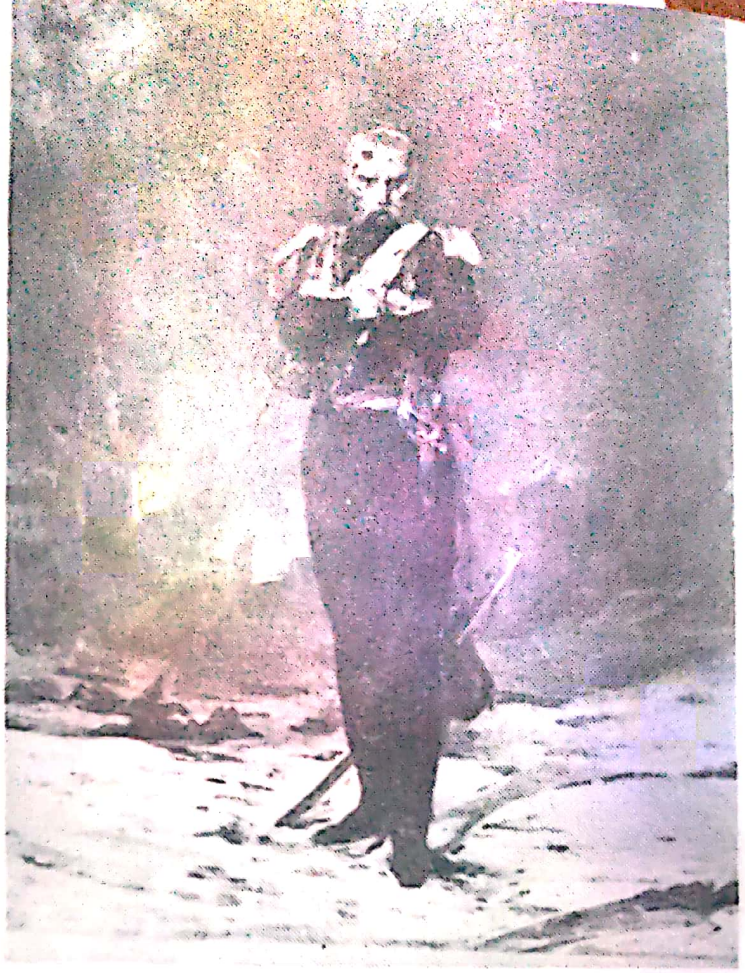
Scanned with OKEN Scanner

152. David Scott
Ruşi îngropîndu-şi morţii, 1832



153. Dietrich Monten
Finis Poloniae ! 1832

Scanned with OKEN Scanner



154. Leon Cogniet
Ofițerul polonez,
c. 1831

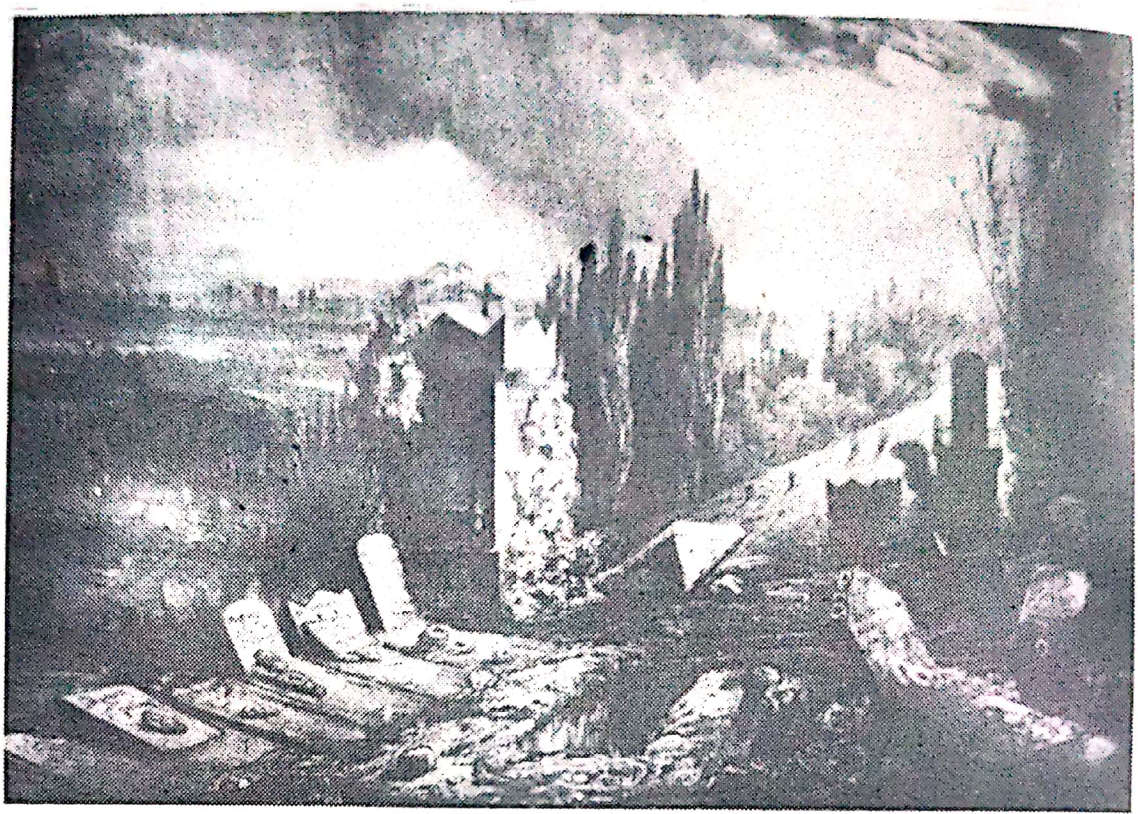
155. Eugène Delacroix
28 *iulie: Libertatea conducînd poporul*, 1830

Scanned with OKEN Scanner

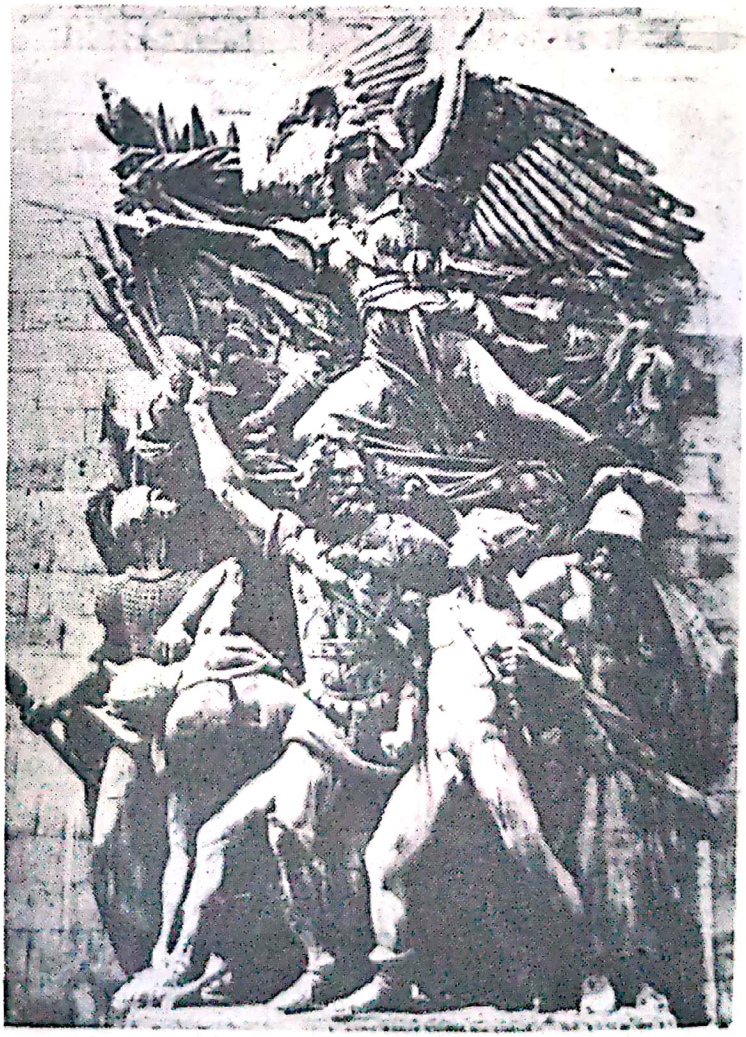
156. Nicolas-Toussaint Charles
Aux Armes Citoyens !, 1830

Scanned with OKEN Scanner

157. Paul Huet
Amnistie, 1832



158. François Rude
Plecarea voluntarilor 1792, 1833—1836

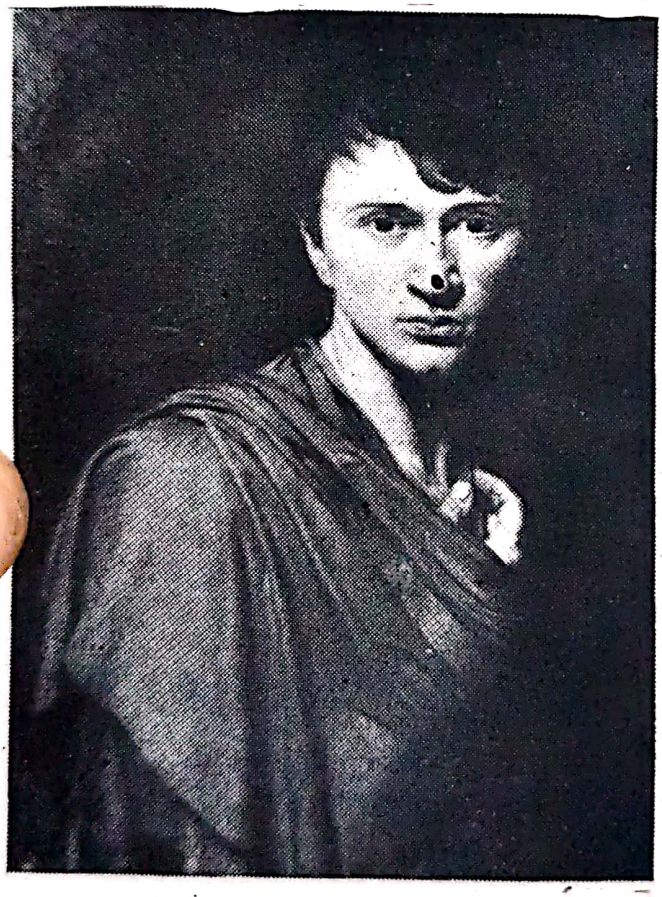


Scanned with OKEN Scanner

159. François Rude
Napoleon trezindu-se la nemurire, 1847

Scanned with OKEN Scanner

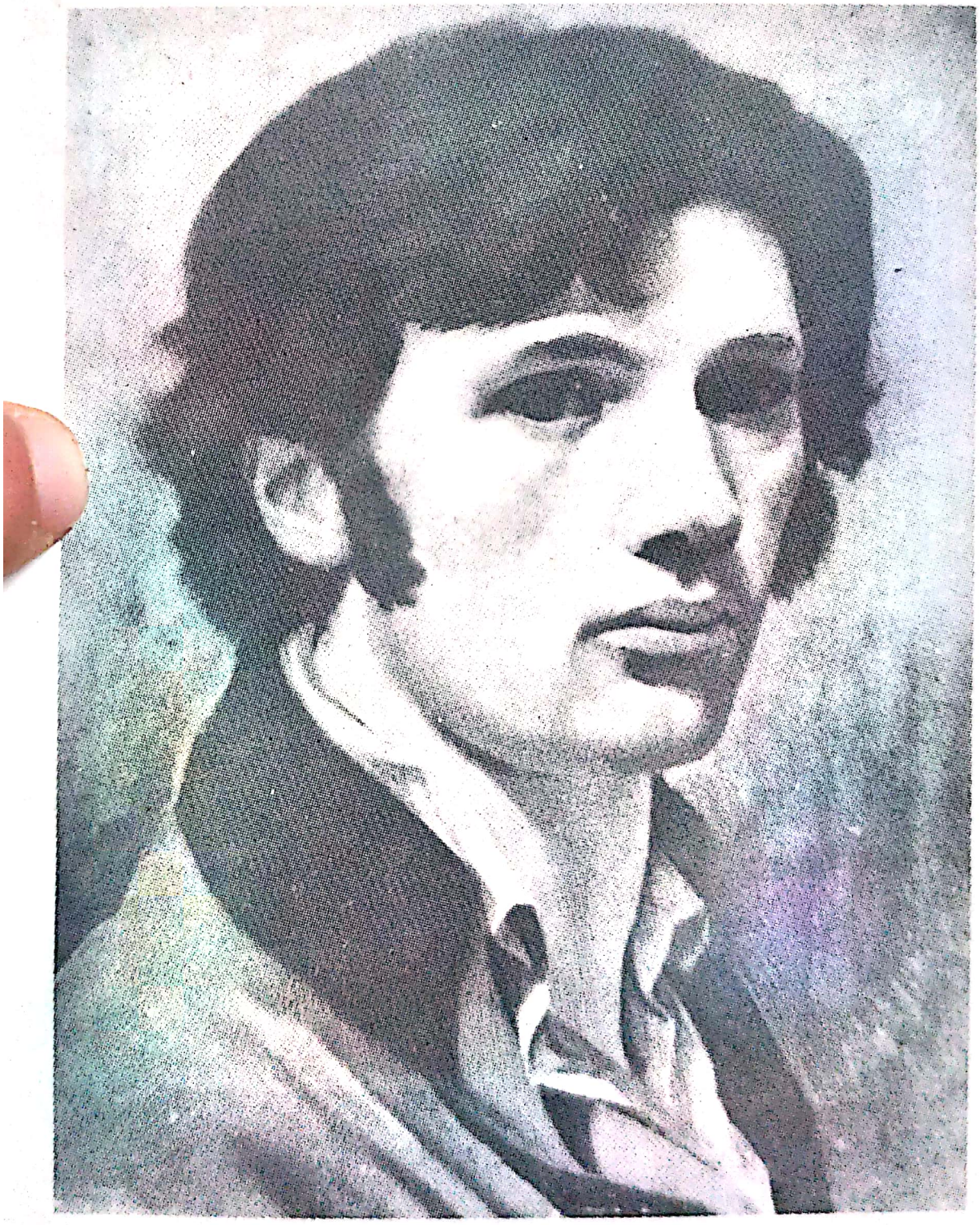
160. Leopold Robert
Bandit de veghe, 1825



161. Abel de Pujol
Autoportret, 1806

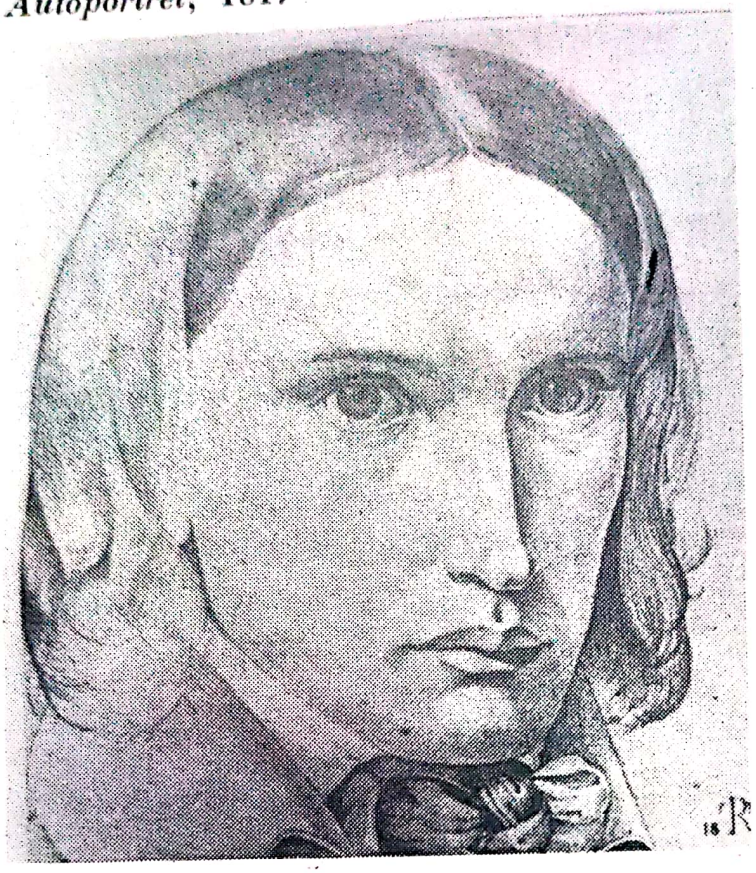
Scanned with OKEN Scanner

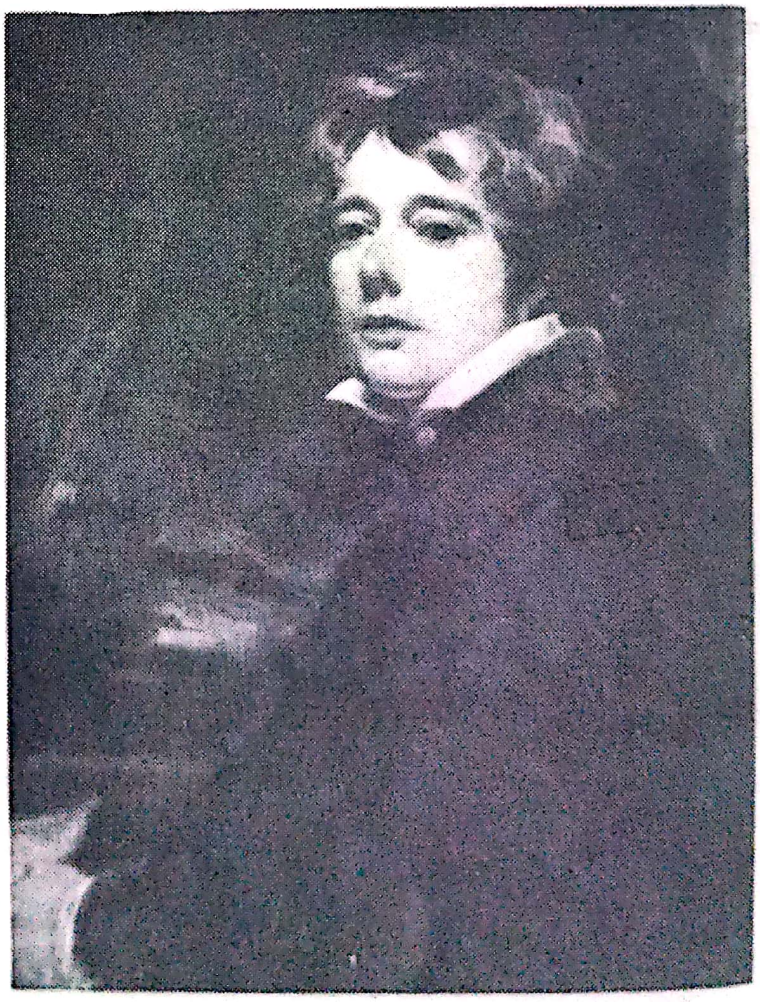
162. Philipp Otto Runge
Autoportret, 1802



Scanned with OKEN Scanner

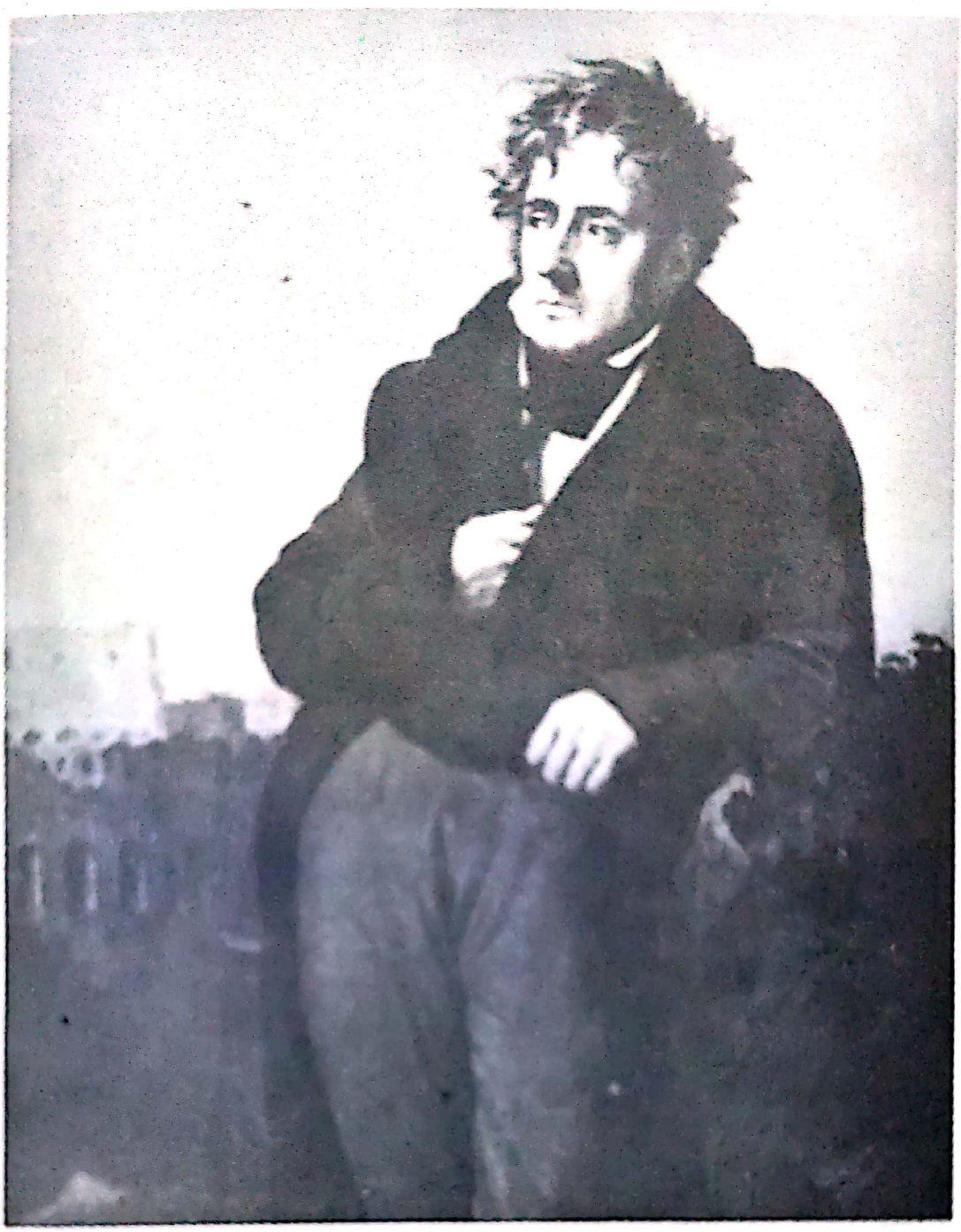
163. Marcus Theodor Rehbenitz
Autoportret, 1817





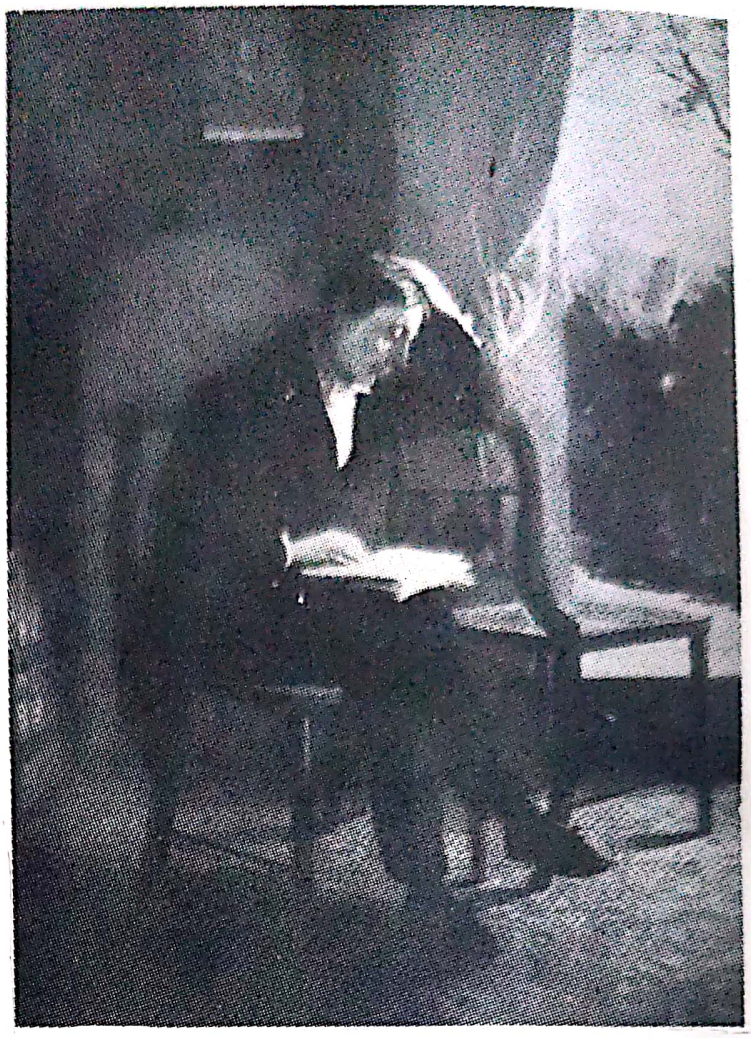
164. George Henry Harlow
Autoportret, 1818

Scanned with OKEN Scanner



165. Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson
Portretul lui Chateaubriand, 1809

Scanned with OKEN Scanner

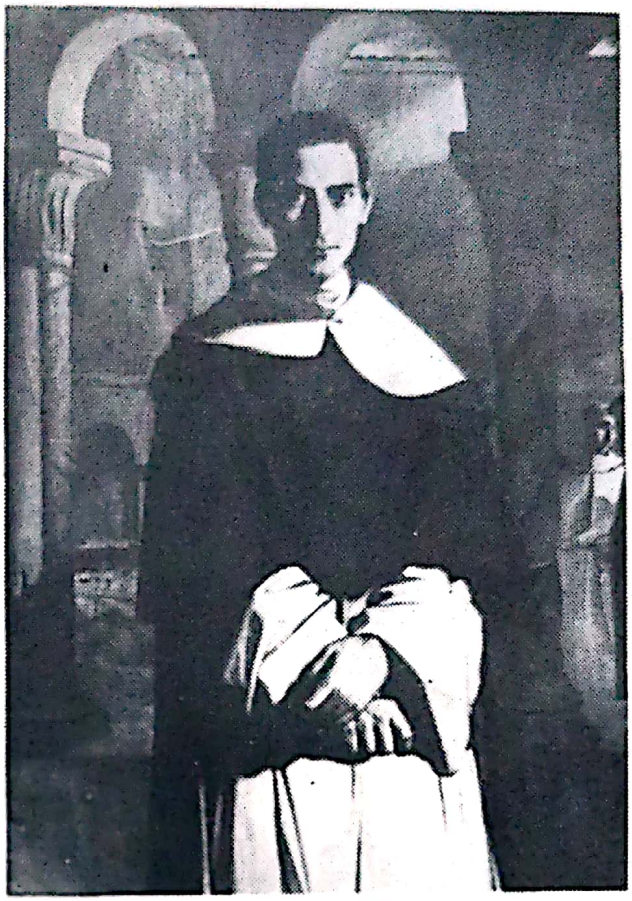


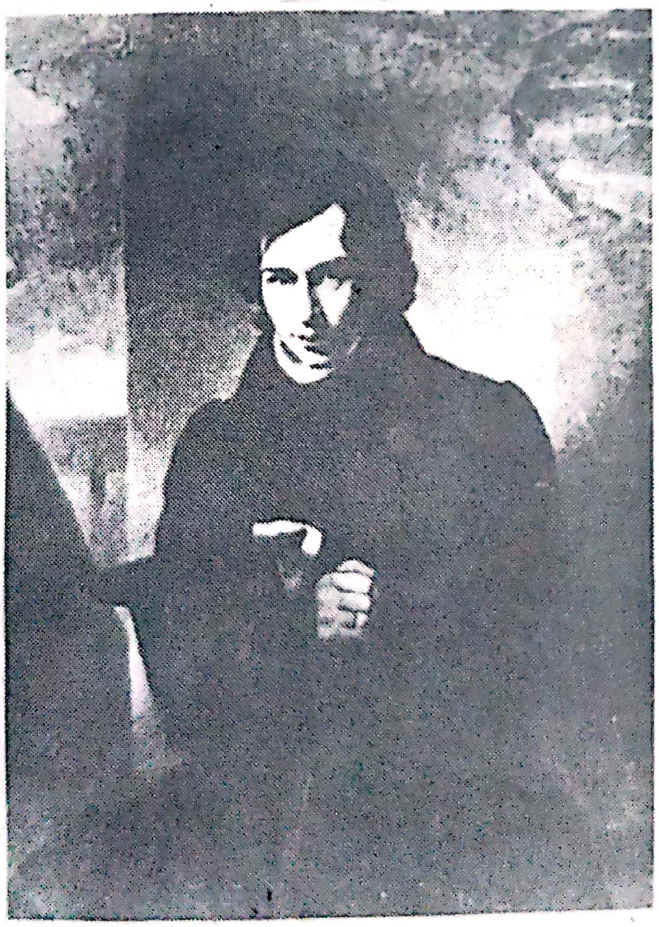
166. Joseph Severn
John Keats, 1821

167. Armand-Constant Mélicourt-Lefebvre
Alfred de Musset in mansarda lui, 1840

Scanned with OKEN Scanner

168. Theodore Chassériau
Portretul lui
R. P. Dominique
Lacordaire
O.P. 1840





169. Alexandre Pavlovici
Bryullov
Portretul lui
Nestor Vasilievici
Kukolnik, 1836

Scanned with OKEN Scanner

170. Eugène Delacroix
Portretul Baronului Schwiter (detaliu), 1826—1830

Scanned with OKEN Scanner

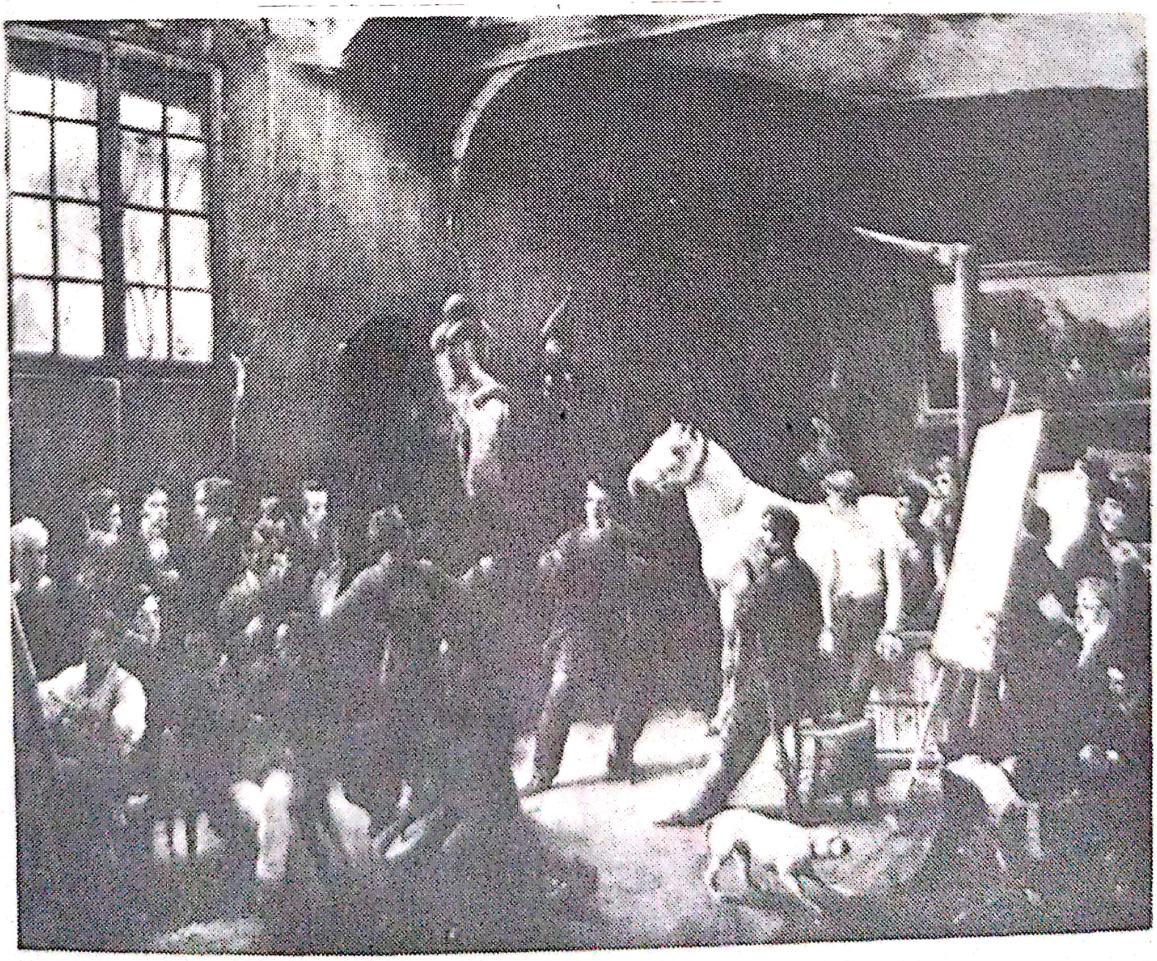
171. Philipp Otto Runge
Wir Drei (Noi trei), 1804

172. Horace Vernet
Atelierul artistului, c. 1820

Scanned with OKEN Scanner

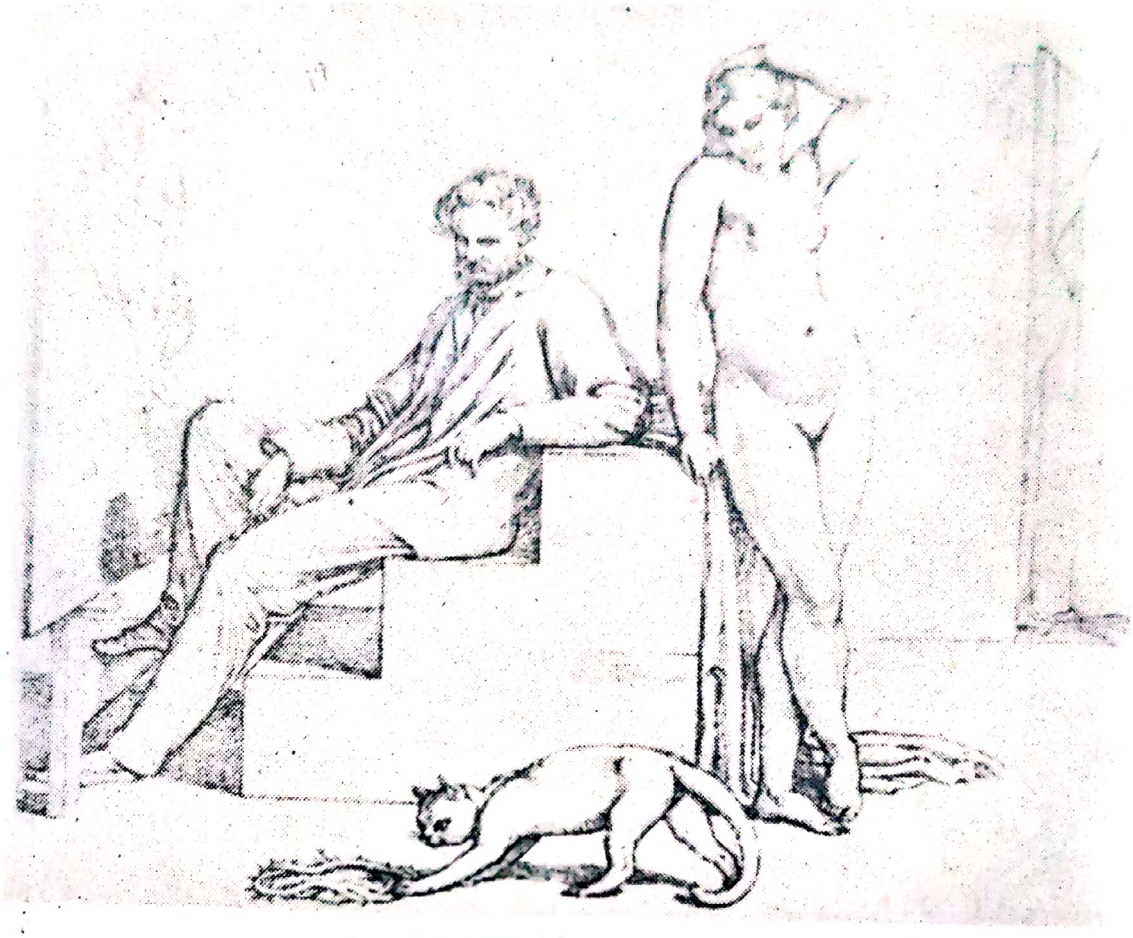
171. Philipp Otto Runge
Wir Drei (Noi trei), 1804

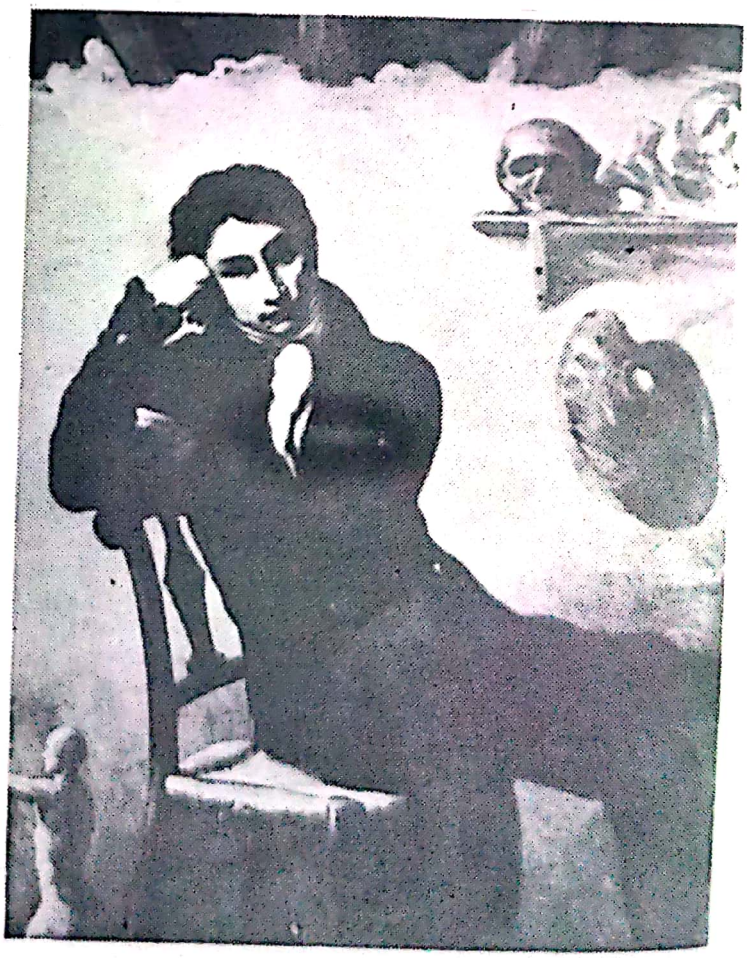
172. Horace Vernet
Atelierul artistului, c. 1820



Scanned with OKEN Scanner

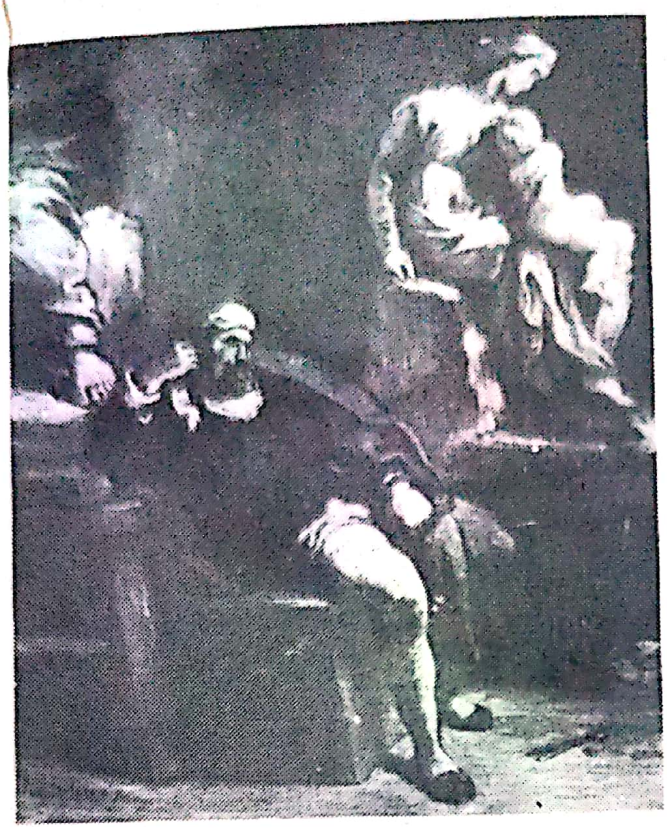
173. Buonaventura Genelli
Mysterium, 1868





174. Theodore Gericault
Portretul unui tînăr în atelierul artistului,
c. 1818—1819

Scanned with OKEN Scanner



175. Eugène Delacroix
Michelangelo în atelierul său,
1850

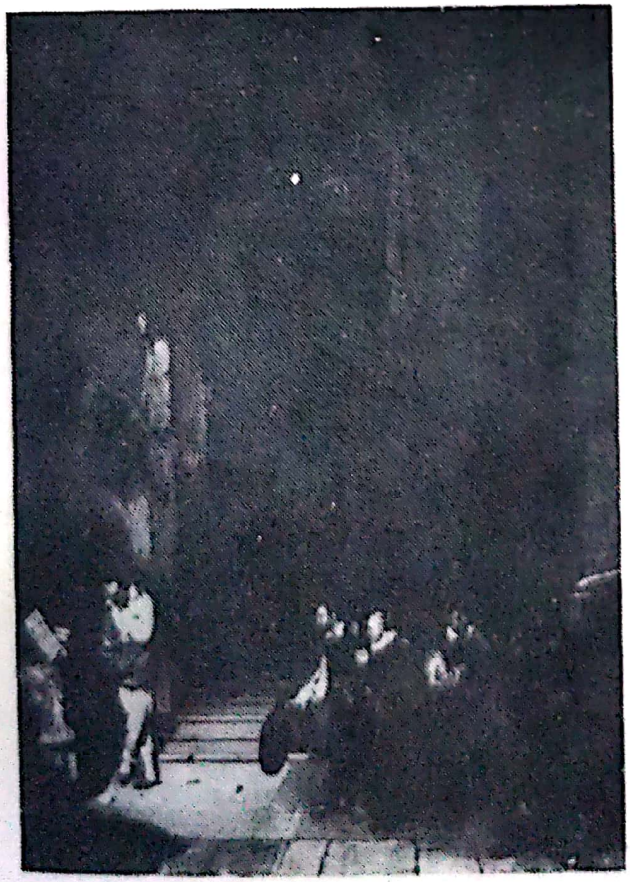
176. Ernst Förster
Giotto tînăr cioban,
c. 1831—1835

Scanned with OKEN Scanner

177. William Dyce
Tiţian pregătindu-se pentru prima sa încercare de culoare, 1856—1857

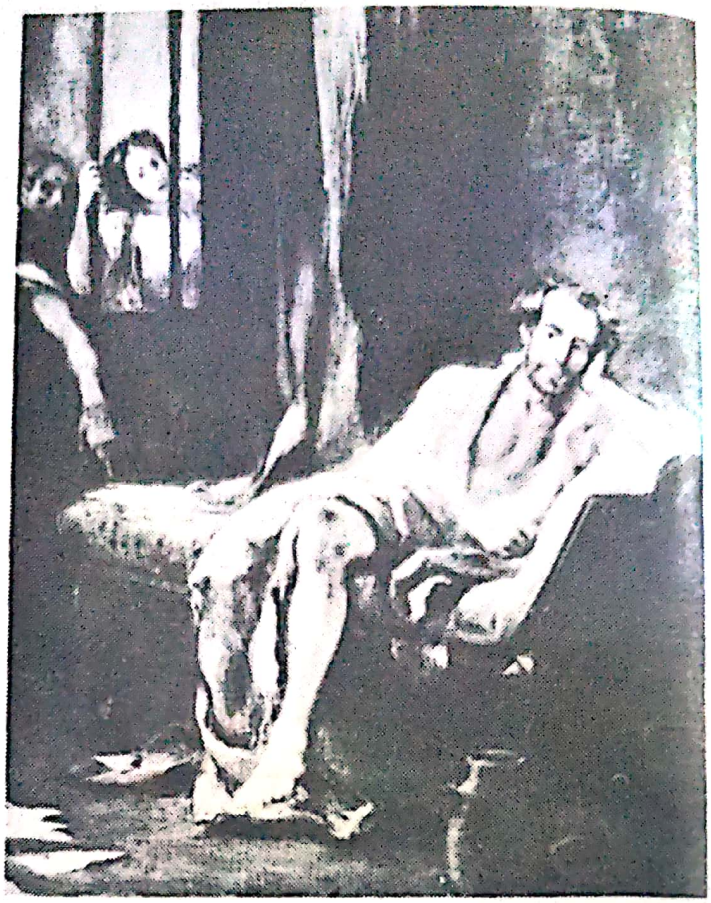
Scanned with OKEN Scanner

178. Gustaaf Wappers, după
Columb în lanțuri, 1846



179. François-Marius Granet
Montaigne vizitîndu-l pe Tasso în închisoare, 1820

Scanned with OKEN Scanner

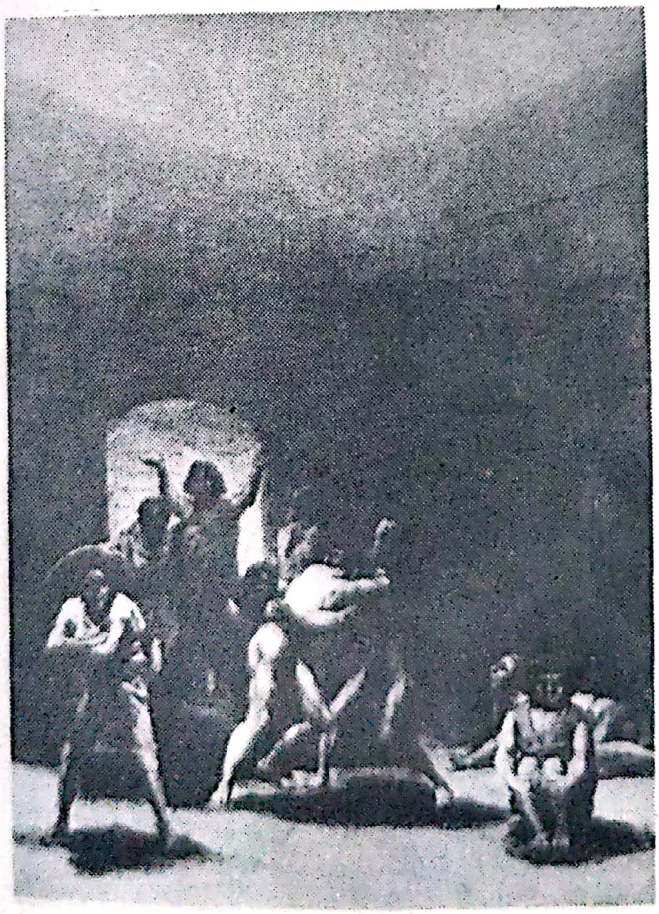


180. Eugène Delacroix
Tasso la ospĭciu,
1839

181. Richard Parkes Bonington
Don Quijote în cabinetul lui de lucru,
c. 1825

Scanned with OKEN Scanner

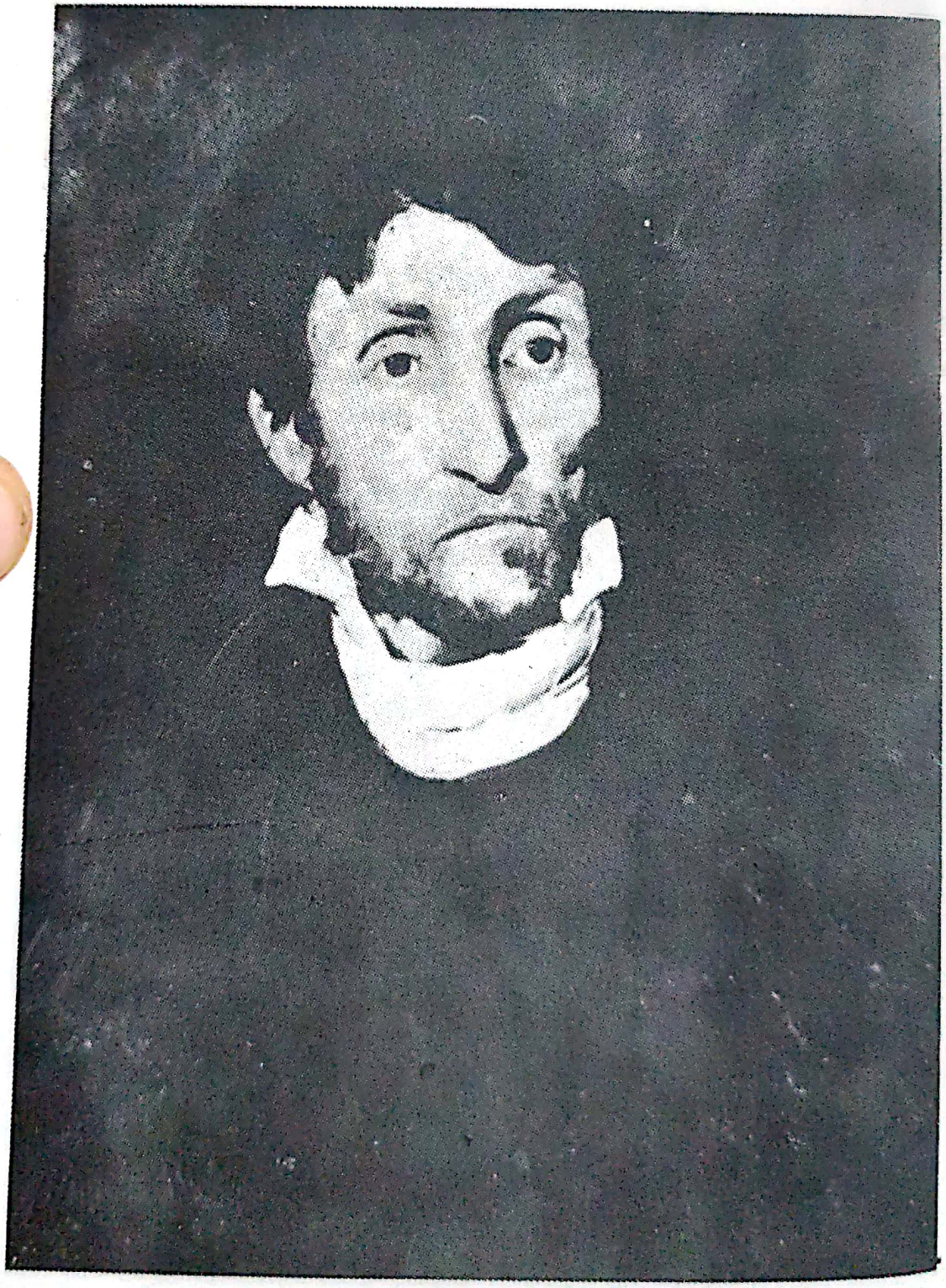
182. Honoré Daumier
Don Quijote și Sancho Panza,
c. 1865



183. Francisco de Goya
Curtea unei case
de nebuni, 1793

Scanned with OKEN Scanner

184. Théodore Géricault
Cleptomanul, 1822—1823



Scanned with OKEN Scanner

185. Augusto Preault
Ofelia, 1843—1876

186. Francisco de Goya
Nada. Ello dirá, c. 1812—1820

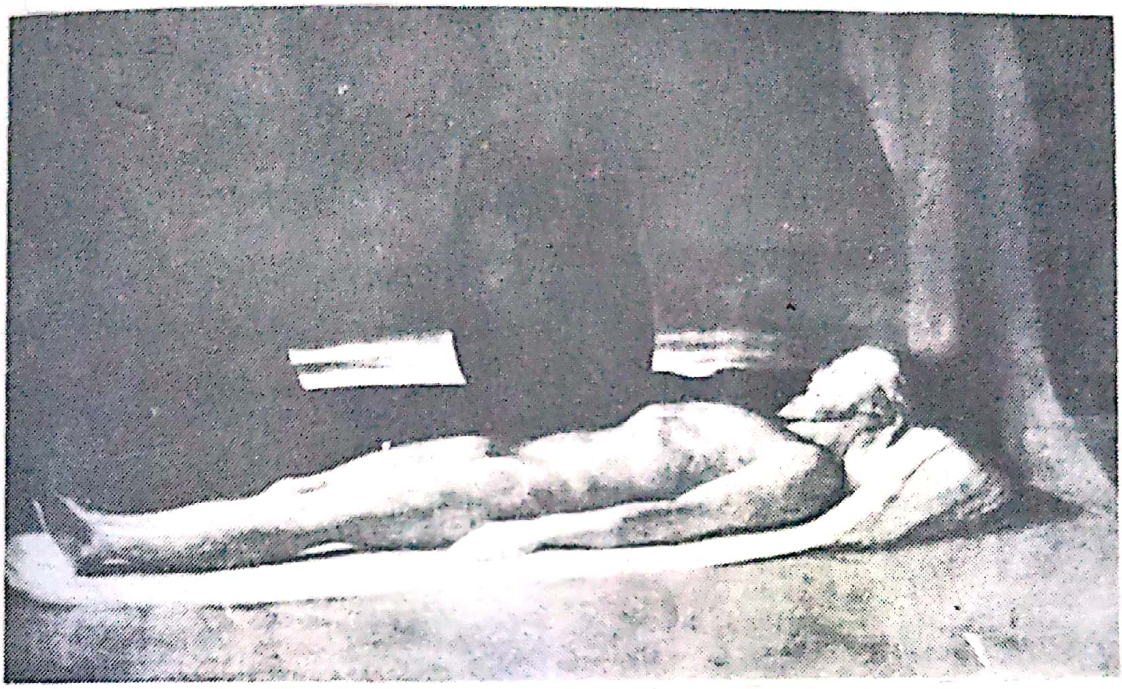
Scanned with OKEN Scanner

187. Louis Boulanger
Fantomele, 1829

188. Philippe-Jacques de Loutherbourg
Vizitator într-un străvechi cimitir, 1790

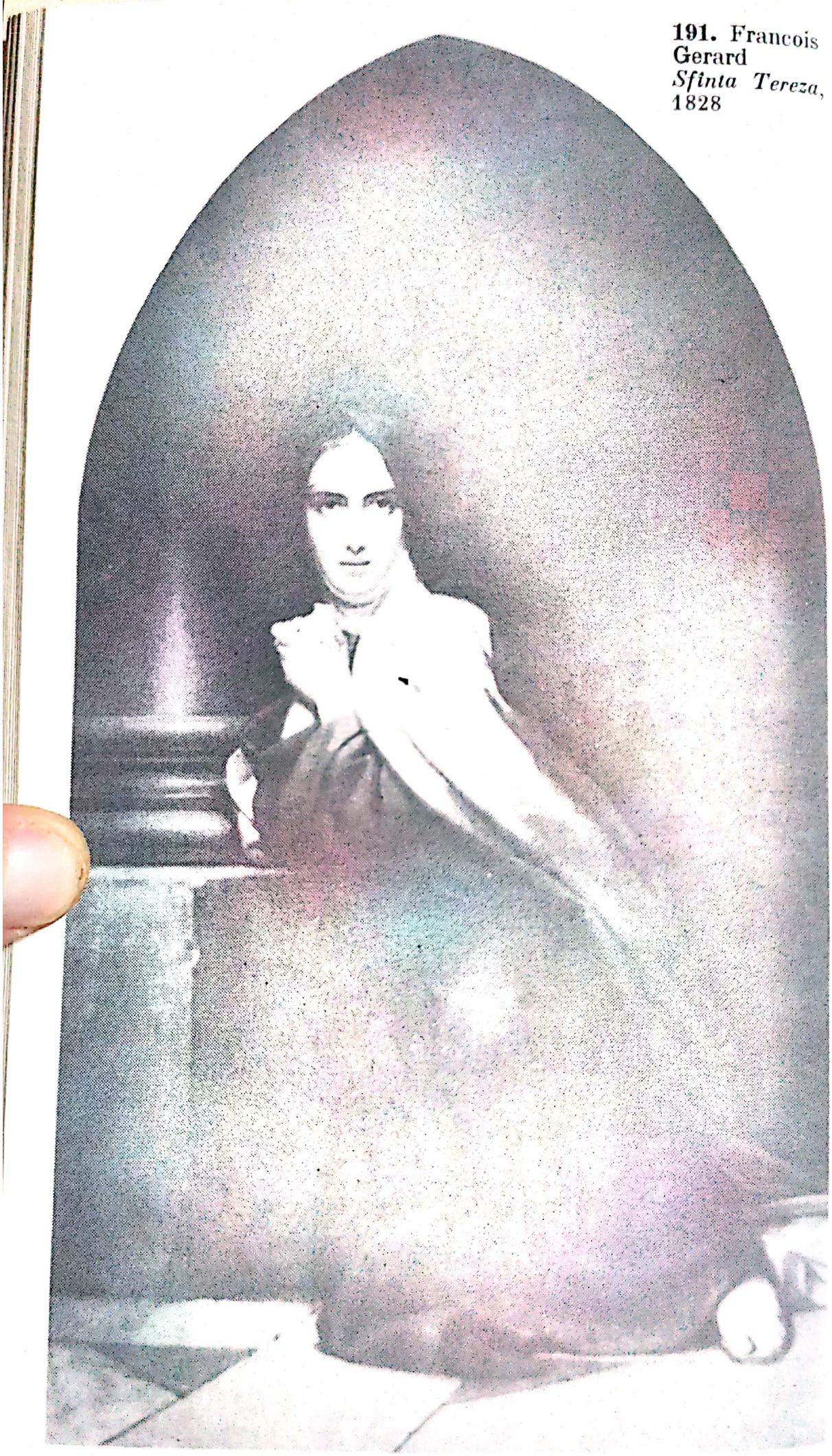
Scanned with OKEN Scanner

189. Hippolyte Flandrin
Pietá, 1842



190. Pierre-Paul Prud'hon
Crucificarea

Scanned with OKEN Scanner



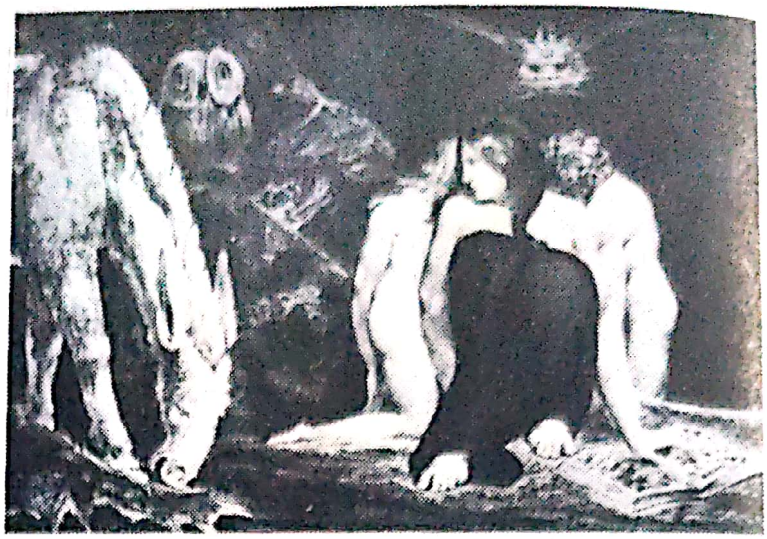
191. Francois Gerard
Sfinta Tereza, 1828

Scanned with OKEN Scanner

192. William Blake
Atunci Domnul i-a răspuns lui Iov din vîrtej, 1825

Scanned with OKEN Scanner

193 a. William Blake
Hecate, 1795



193 b. William Blake
Nabucodonosor, 1795

193 c. William Blake .
Newton, 1795

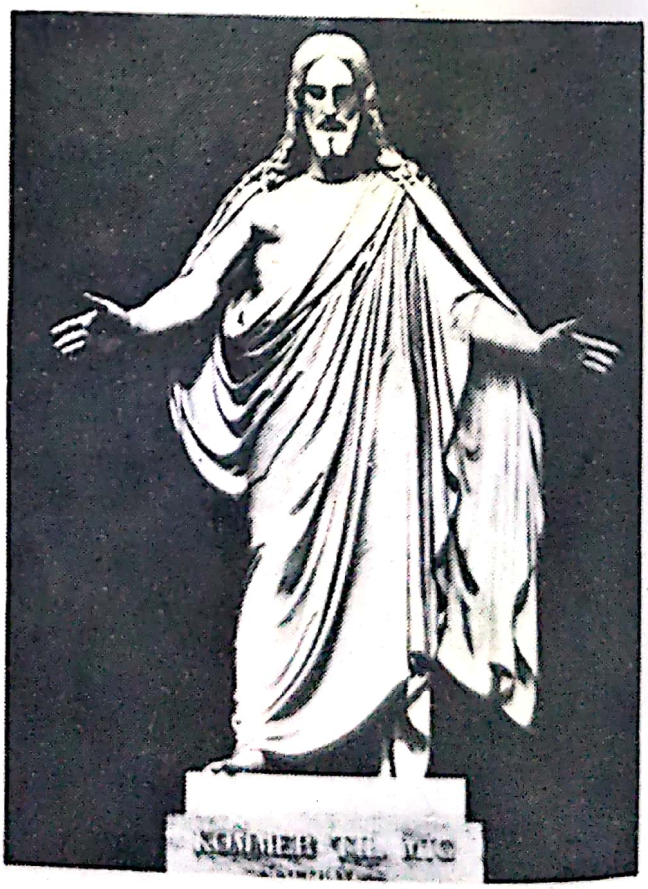
Scanned with OKEN Scanner

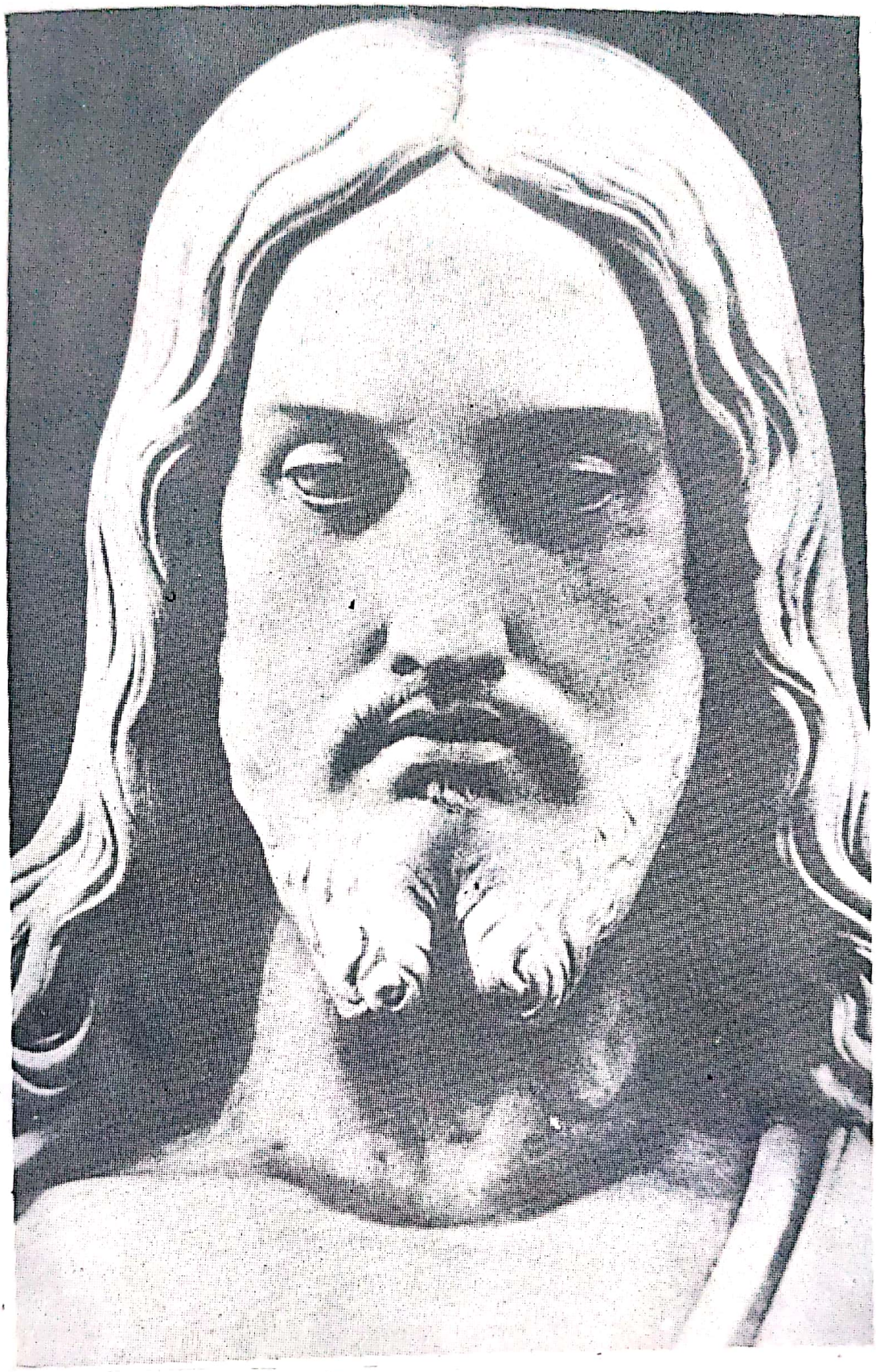
194. William Blake
Frontispiciul la „Europa : O profeție“, 1794

Scanned with OKEN Scanner

195. Francisco de Goya
Rugăciunea din grădină,
1819

196. Berthel Thorvaldsen
Cristos, 1821—1839

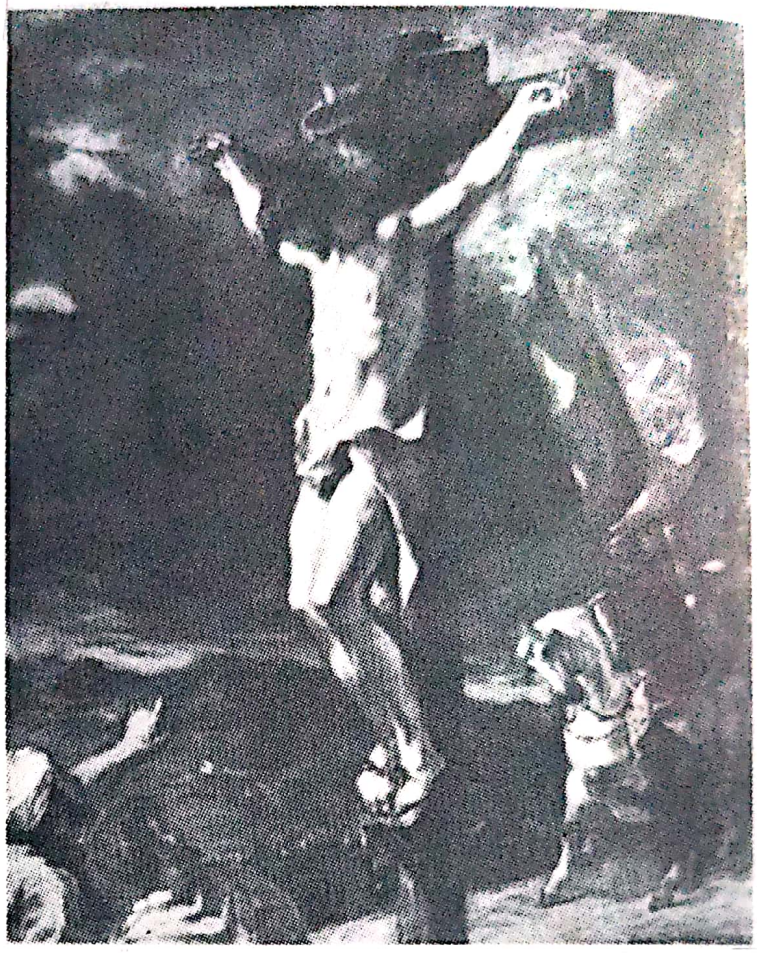


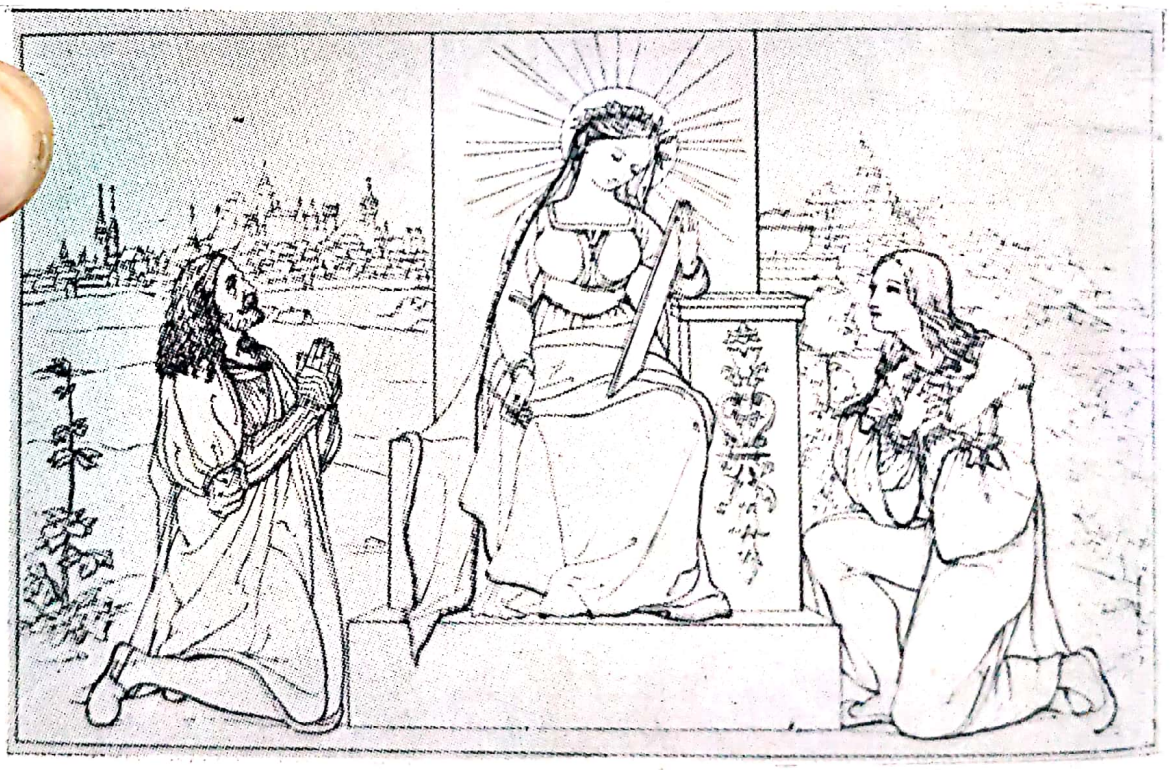


196 a detaliu din il. 196

Scanned with OKEN Scanner

197. Eugène Delacroix
Răstignirea, 1846



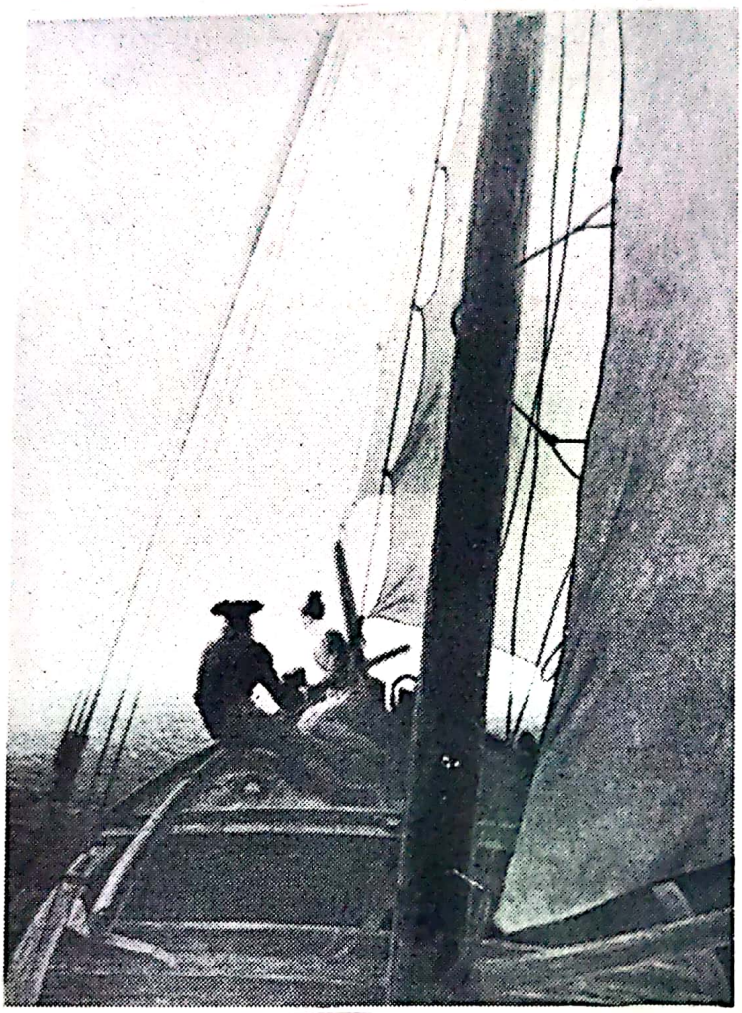


198. G. C. Hoff
Dürer și Rafael în fața tronului artei, 1832—1835

Scanned with OKEN Scanner

199. Jean-Auguste-Dominique Ingres
Jurământul lui Ludovic al XVI-lea, 1824

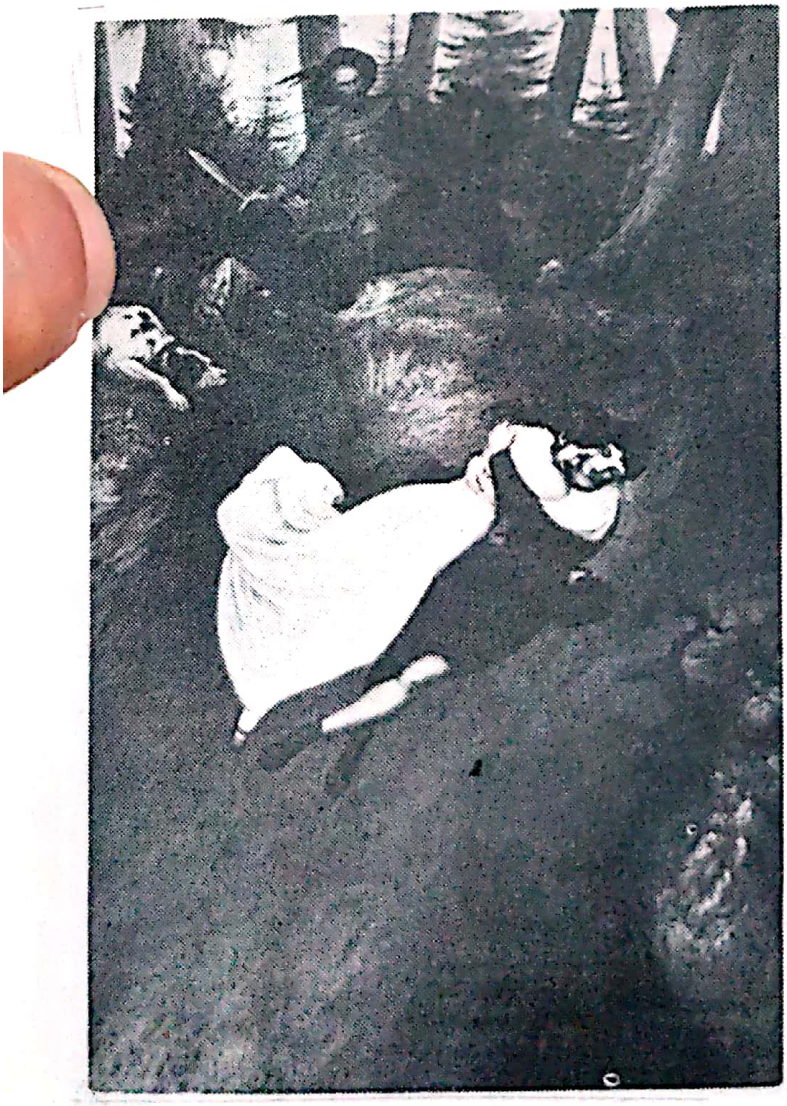
200. Caspar David Friedrich
Corabia cu pînze, c. 1818—1819



201. Alexander Munro
Paolo și Francesca, detaliu, 1852

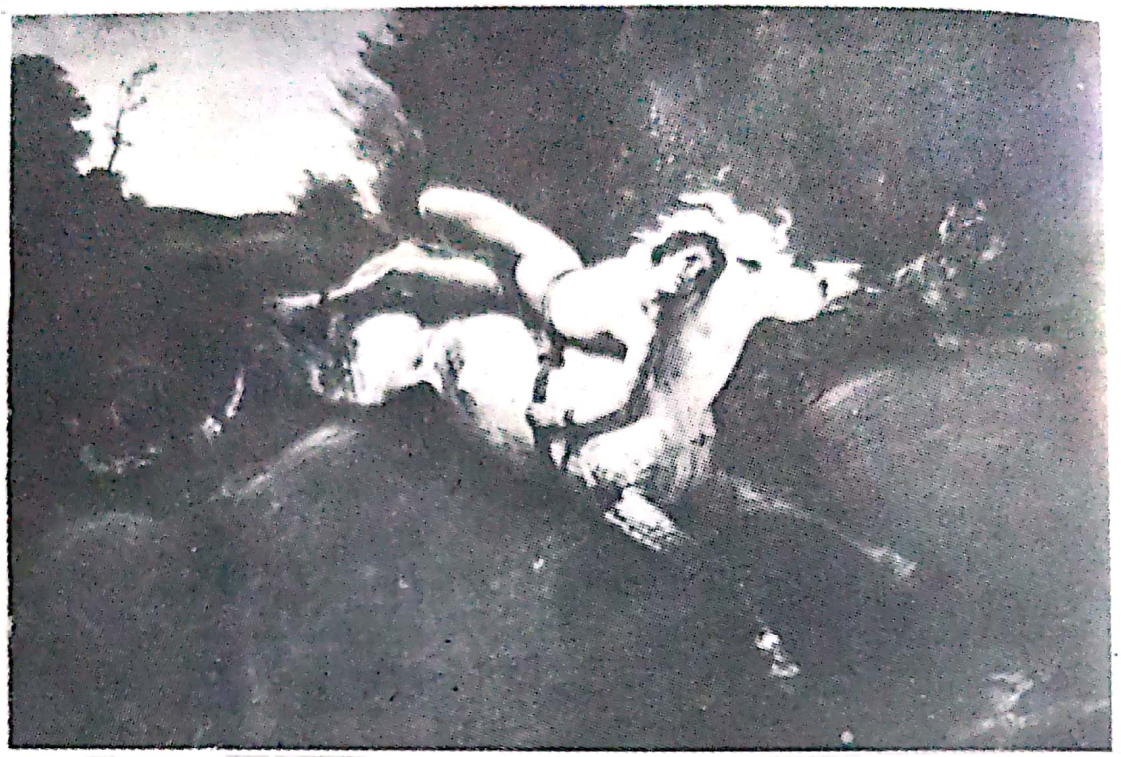
202. William Blake
Vîrtejul iubiților: Paolo și Francesca, 1824—1826

203. Ludwig Schnorr von Carolsfeld
Saltul de pe stînci, 1833



Scanned with OKEN Scanner

204. Horace Vernet
Mazeppa și lupii, 1826



205. Philipp Otto Runge
Luise Perthes, 1805

Scanned with OKEN Scanner

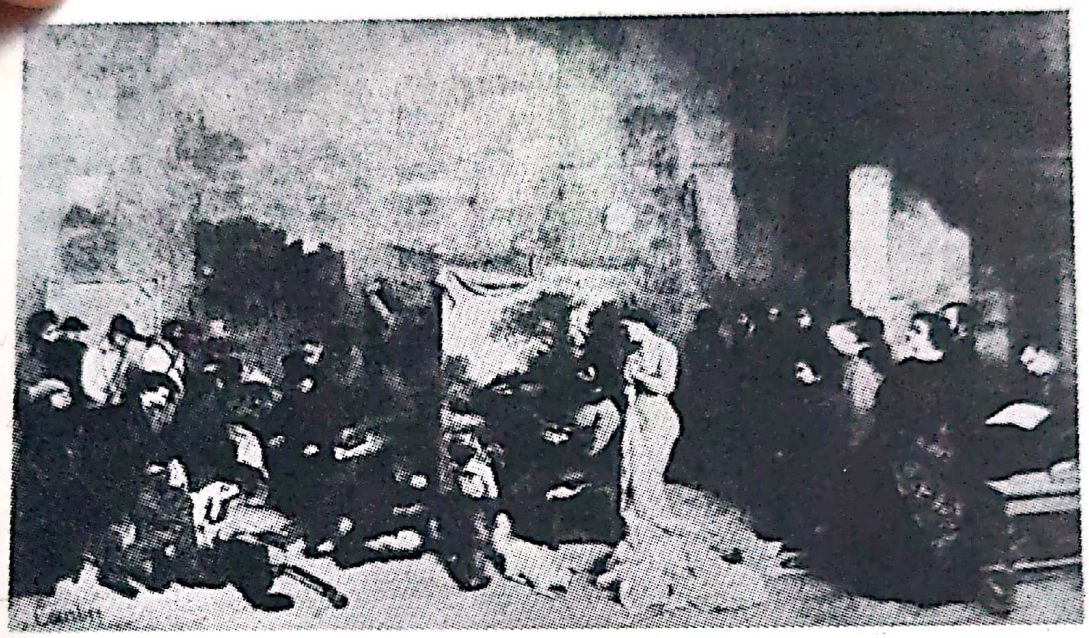
206. Philipp Otto Runge
Copiii Hülsenbeck, 1805

Scanned with OKEN Scanner

207. Rodolphe Bresdin
Comedie de la mort (Comedia morţii), 1854

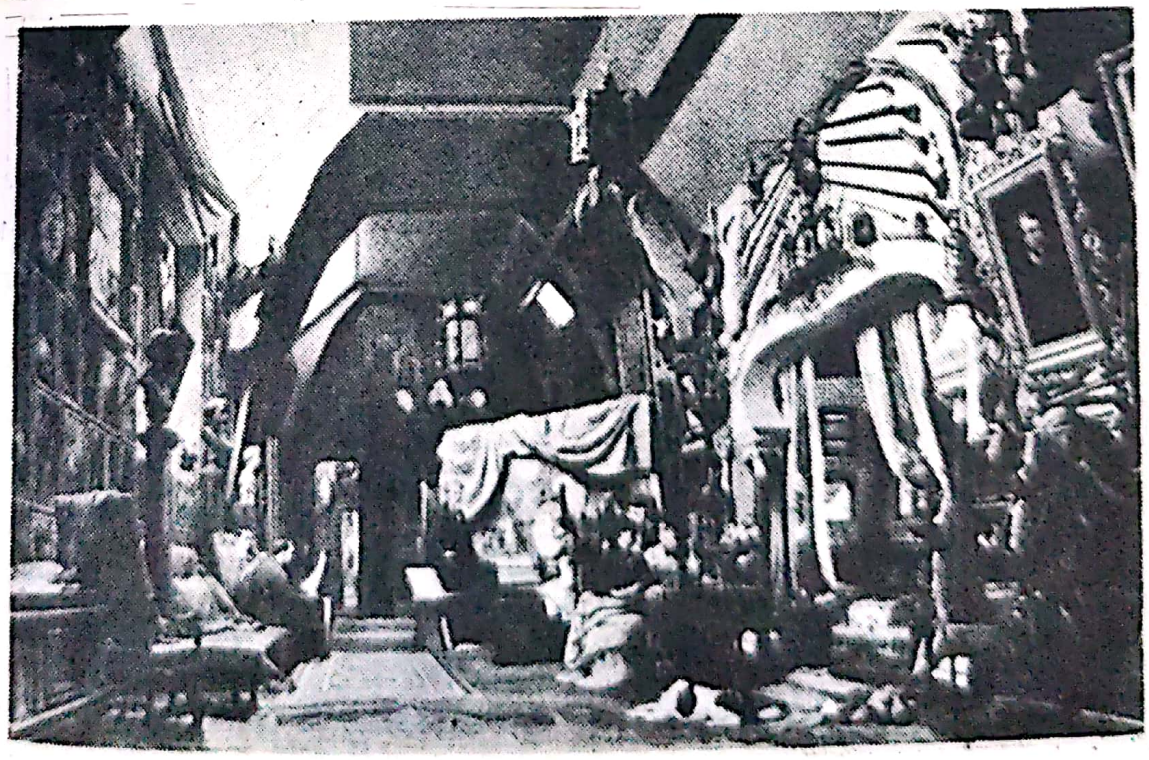
208. Johann Peter Hasenclever
Scenă de atelier, 1836

Scanned with OKEN Scanner



209. Gustave Courbet
Atelierul Pictorului, 1854—1855

210. Charles Giraud
Atelierul lui Eugene Giraud, c. 1860



Scanned with OKEN Scanner

Figura I
Detaliu din il. 7
Figura II
Detaliu din il. 103

Scanned with OKEN Scanner

Figura III J. Vigne
Le Romantisme ou le Monstre littéraire
(Romantismul sau monstrul literar), 1824

Figura IV A.-J. Gros
Napoleon în spitalul ciumaţilor din Jaffa,
1804

Scanned with OKEN Scanner

Figura V Caspar David Friedrich
Crucea din munţi, 1807—1808

Figura VI Victor Schnetz
Cain, 1817

Scanned with OKEN Scanner

Figura VII. J. Constable
Valea rîului Dedham, c. 1802

Figura VIII.
Litografie după
A. Preault
Paria, 1834

Scanned with OKEN Scanner

Figura IX Litografie după Antoine Etex
Eliberarea sau Moartea Proletarului, 1844

Figura X
Alexander Munro
Paolo și Francesca,
1852

Scanned with OKEN Scanner

Numai așa pot deveni un novator spiritual, îndrăzneț, numai așa pot investi operele mele cu acel frumos caracter necunoscut pînă acum și care nu există decît în operele lui Rafael. Am convingerea că dacă Rafael ar fi avut de pictat tablouri elene, el ne-ar interesa mult mai puțin. Îndrăznesc să spun că, cu ideea perfectă pe care o avem despre greci prin intermediul monumentelor lor, ne-ar fi putut îngreuia rezultatele. Să pictăm deci tablouri franceze, în stilul lui Duquescelin, —Bayard și atîția alții".)

71. „Wadsworth Atheneum", Hartford, Conn.; vezi Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Londra, 1967, pp. 116—119; „*Ingres*", cat. exp., Petit Palais, Paris, 1968, no. 121.

72. „Delacroix Exhibition", no. 60.

73. *L'assassinat de l'éveque de Liège*, (1829), se află la Luvru, iar *L'enlèvement de Rebecca*, (1864), la Metropolitan Museum, New York; „Delacroix Exhibition", no. 136, 352. Subiectul din urmă a fost pictat și de către Léon Cogniet, în 1828. Acest tablou se găsește la Wallace Collection, Londra.

74. Musée des Beaux Arts, Nancy; „Delacroix Exhibition", no. 196.

75. Luvru; „Delacroix Exhibition", no. 122. De vreme ce între comanda acestui tablou și execuția sa a intervenit revoluția din Iulie, ducesa de Berry a refuzat să-l plătească.

76. Muzeul de la Versailles; „Delacroix Exhibition", no. 229. Nu există nici un echivalent al patrioticei și didacticei „Galerie des Batailles", în alte țări. Tablourile cu scene de luptă pictate pe alte meleaguri aveau uneori implicații naționaliste. Amos Cassoli, de pildă, a cîștigat un concurs de pictură patriotică, organizat de guvernul care a fost pentru puțin timp la conducerea Florenței. Tabloul se intitulează *Bătălia de la Legnano*, a fost pictat în 1859 și se află azi la Galleria d'Arte Moderna, Florența.

77. Jean Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris, 1855, pp. 71—72.

5. SENTIMENTUL TRECUTULUI

1. Pentru atitudinea lui Scott față de romanul gotic, vezi articolul său apărut în „*Quarterly Review*", (1810) și în „*Miscellaneous Prose Works*", Edinburg, 1833, XVIII, p. 162. Ludwig Tieck a inclus în *Peter Lebrecht*, (1795), o parodie amuzantă a începutului unui roman gotic, incluzînd o listă cu principalele ingrediente, cu toate că și el și-a început cariera scriind astfel de literatură; vezi, J. Trainer, *Ludwig Tieck; from Gothic to Romantic*, Haga, 1964, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

2. Vezi Morse Peckham, *Romanticism and Behaviour*, Columbia, S. Carolina, 1976, p. 53.

3. Friedrich Meinecke, *Historism*, (1959), în traducerea lui J. E. Anderson, Londra, 1972, p. 184.

4. Recenzia lucrării lui Sir James Mackintosh, *History of the Revolution in England*, în „*Edinburgh Review*", iulie, 1835; Lord Macaulay, *Essays and Lays of Ancient Rome*, Londra, 1909, pp. 318, 320.

5. *Bătălia de la Jemappes*, pictată pentru ducele de Orléans (Ludovic Filip), se află azi la National Gallery, Londra, iar *Bariera de la Clichy* se află la Luvru. *Trompetul rănit* și *Cîinele regimentului*, cumpărate de ducele de Berry în 1819 se găsesc amîndouă la Wallace Collection, Londra.

6. Musée de Bordeaux, schiță, Smith College Museum of Art, Northampton, Mass. „Delacroix Exhibition", notele 142 și 143. Opera seamănă foarte mult cu *Asasinatul episcopului de Lièges*, 1829; „Delacroix Exhibition, no. 136.

7. P. N. Bergeret, *Lettres d'un artiste sur l'état de l'art*, Paris, 1848, p. 132.

8. *Heine in Arts and Lettres*, în traducerea lui E. A. Sharp, Londra, 1895 p. 74. Un scriitor sugera în „*L'artiste*", III, 1831, p. 28, că lui Delacroix nu i s-a acordat „La Légion d'Honneur", datorită implicațiilor pe care le comporta *Cromwell*. Tabloul se află acum la Musée des Beaux Arts, Nîmes. Versiuni la scară mai mică se găsesc și la Kunsthalle, Hamburg și la Muzeul Ermitaj din Leningrad. Pentru o serie de comentarii foarte interesante la această operă, vezi Francis Haskell, „The Manufacture of the Past in the Nineteenth Century Painting", în „*Past and Present*", numerele 53, 1971, pp. 109—119.

9. „*Le Globe*" din 2 august, 1830, p. 646. Pentru reacția francezilor din secolul precedent față de revoluția de la 1688, vezi Jean-Marie Goulemot, *Discours, histoire et révolutions*, Paris, 1975.

10. Georg Lukàcs, *The Historical Novel*, în traducerea lui H. și S. Mitchell, (1962), Harmondsworth, 1969, p. 84.

11. „*L'Artiste*", I, 1831, p. 186.

12. A. W. Raitt, *Prosper Mérimée*, Londra, 1970, p. 87.

13. Prosper Mérimée, *Romans et Nouvelles*, ed. M. Parturier, Paris, 1967, I, p. 11.

14. Cînd Vitet a publicat din nou *Les Barricades*, sub noul titlu *La Ligue, scènes, historiques*, el a introdus în prefață, datată 20 mai 1830, o apărare a libertății presei și a afirmat, în același timp că Liga a fost „au fond un mouvement de liberté" („în fond, o mișcare de libertate").

15. „*L'Artiste*", I, 1831, p. 186.

16. „*L'Artiste*", V, 1833, p. 119.

17. John Hardy, „The Building and Decoration of Apsley House", în „*Apollo*", XCVII, 1973, pp. 170—179.

Scanned with OKEN Scanner

18. *La cousine Bette* în *La comédie humaine*, ed. M. Bouteron, Paris, 1950, VI, p. 234. Pentru o dare de seamă generală asupra gustului francez, de la începutul secolului al XIX-lea, în ceea ce privește mobilierul și tablourile de secol XVIII, vezi O. Simches, *Le romantisme et le goût esthétique du XVIII-e siècle*, Paris, 1964 și Carol Duncan, *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art*, New York, 1976.

19. *Satir Dansînd*, *Narcis* și tablourile din Vila misterelor ar fi putut trece examenul, însă nu au fost dezgropate pînă mai tîrziu.

20. *Nunta Aldobrandini* care a fost găsită la Roma, în 1606, rămîne cel mai reprezentativ exemplu al picturii antice, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, „cea mai bună relicvă a acelor timpuri îndepărtate care a fost descoperită vreodată", după cum a numit-o Sir Joshua Reynolds, în 1772. (*Discourses on Art*, ed. R. R. Work, San Marino, California, 1959, p. 87.)

21. Acest tip de tablou ilustrează impecabil un pasaj în care Vitruvius (*De Architectura*, VII, 5) condamnă decorațiunile la modă în epoca lui.

22. Exemple mai vechi ale acestui tip de pictură murală, care înfățișează o singură figură pe fond întunecat, există la Vila Hamilton, din Wörlitz, (1795); vezi Adolph Gartmann, *Der Wörlitzer Park*, Berlin, 1913. Mai apar și într-o cameră a palatului Geymüller-Caprara, găsindu-se acum la Historische Museum der Stadt Wien, Viena; vezi Peter Pötschner, „Das Pompejanische Zimmer der Herr Geymüller ...", în „*Alte und moderne Kunst*", 54—55, 1962, p. 21—28. În Franța, un scriitor remarca în „*Journal des Artistes*", 1831, că tablourile executate în acest stil erau într-un „goût de décoration nouveau pour nous". (gust decorativ nou pentru noi). (Jon Whiteley, *The Revival of Painting of Themes inspired by Antiquity in Mid-Nineteenth Century France*, teză de doctorat, Oxford, 1972. Pentru primele imitații ale picturii murale de tip pompeian, vezi Peter Werner, „*Pompeji und der Wanddekoration der Goethezeit*", München, 1970.

23. François Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Paris, 1812—1838. În prefața la primul volum, pag. 4, el a accentuat importanța Pompeiului ca oraș căruia nu-i lipsesc decît locuitorii. „Ici c'est un temple avec toutes ses dépendences, là un portique, plus loin des théâtres, puis le prétoir, et des temples encore; de longues rues bien pavées, ornées de trottoirs et de fontaines, présentent, de chaque côté des bâtiments consacrées au publique, des habitations particulières, des boutiques, et des palais ..." (Aici, un templu cu toate anexele, dincolo un portic, mai încolo teatre, tribunalul, apoi iarăși temple: străzi lungi pavate, cu trotuare și fîntîni împodobite, dau la iveală de fiecare parte clădiri publice, prăvălioare, locuințe particulare, palate.)

Scanned with OKEN Scanner

24. Acum la Philadelphia Museum of Art. Tabloul a fost identificat cu cel expus la Salonul din 1827, de către Prof. Francis Haskell şi Dr. Jon Whiteley (vezi „*Paintings and Sculptures* 1770—1830", cat. exp., Heim Gallery, Londra, septembrie, 1972, no. 21.) Descoperirea scheletului a fost înregistrată de Mazois, *op. cit.*, pp. 31—32. „Trois de ces squeletts, comme le prouvent les ornements qu'ils conservoient encore, appartenoient à des femmes: désespérant de pouvoir échapper à la pluie brûlante, épuisées sans doute par la fatigue et la terreur, elles s'étoient assises contre un pilier d'un portique, et elle y rendirent le dernier soupir en s'embrassant étroitement: les frêles ossements d'un enfant nouveau né étoient auprés des leurs, et probablement ces infortunées ne formoient qu'une même famille." („Trei dintre aceste schelete, după cum o dovedesc ornamentele ce s-au mai păstrat încă, aparţin unor femei: nemaisperînd să scape de ploaia arzătoare, epuizate, fără îndoială, de oboseală şi groază, ele s-au aşezat sprijinindu-se de coloana unui portal, dîndu-şi sufletul una în braţele celeilalte; fragilele oseminte ale unui prunc nou-născut au fost găsite în apropiere. Probabil că aceste nenorocite fiinţe formau o singură familie.")

25. Christa Karoly, *Ideal und Krise, enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik*, Bonn, 1968, p. 7.

26. Montani, în *Antologia*, XIV, 1824; vezi C. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Neapole, 1905, p. 93.

27. Eseu pe marginea lui Prud'hon (1846), în E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, Paris, 1923, II, p. 143.

28. T. Silvestre, *Les artistes français*, (1855—1856), Paris, 1878, p. 95.

29. Delacroix, *Journal*, III, p. 310.

30. *Ibidem*, pp. 57—58.

31. National Gallery, Londra, semnat şi datat cu anul 1859.

6. CAUZA LIBERTĂŢII

1. A. Jal, *Esquisses, croquis, pochades ou Tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, 1828, p. III — IV. Pentru folosirea terminologiei politice în critica de artă, mai cu seamă în Franţa secolului al XIX-lea, vezi Francis Haskell, „Art and the Language of Politics" în „*Journal of European Studies*", IV, 1974, pp. 215—232.

2. A. Malraux, *Saturn: an Essay on Goya*, Londra, 1957, p. 110.

3. Tabloul a fost supus şi unor altor schimbări ulterioare: în 1842, portretul lui Ferdinand VII a fost pictat deasupra, împreună cu inscripţia „El Libro de la Constitución;" puţin după aceea, s-a încercat să se scoată la

Scanned with OKEN Scanner

iveală inițialul portret al lui Joseph, din care a rămas prea puțin, așa că în locul lui, au fost scrise cuvintele „Dos de Mayo".

4. Isaiah Berlin, *Four Essays on Liberty*, Oxford, 1969, p. IX. Pentru deosebirile dintre libertatea pozitivă și cea negativă, vezi *passim*.

5. *Ansichten vom Niederrhein*, (1971), în *Forsters Werke*, Berlin, și Weimar, 1968, II, p. 99.

6. Runge, I, p. 6.

7. *Die Kranzwinderin*, în Staatliche Musees Preussicher Kulturbesitz Nationalgalerie, Berlin.

8. Börsch-Supan/Jähnig, no. 207.

9. S. Hinz, p. 25. Aceasta este singura declarație politică explicită pe care a făcut-o Friedrich în scrierile sale.

10. Despre semnificația revoluționară a acestui *altdeutsche Tracht*, vezi Peter Märker, „Caspar David Friedrich zur Zeit des Restauration", în B. Hinz ș.a., *Bürgerliche Revolution und Romantik*, Giessen, 1976, p. 43—72.

11. W. D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*, Oxford, 1965, p. 288.

12. *Ibidem*, p. 293.

13. Repr. Gertrud Heidner, *Carl Blechen*, Leipzig, 1970, p. 44. Tabloul expus la Nationalgalerie, Berlin, a fost distrus în timpul războiului.

14. *Romanticismo Storico*, cat. exp., Palazzo Pitti, Florența, 1973—1974, no. 11. Pentru o privire generală asupra lui d'Azeglio, vezi Ronald Marshall, *Massimo d'Azeglio. An Artist in Politics*, Oxford, 1966. Pentru opera sa ca pictor, vezi „*Massimo d'Azeglio*" cat. exp., Galleria Civica d'arte Moderna, Torino, 1966.

15. A. Buzzi l-a devansat pe Verdi; *La Lega Lombarda* a acestuia fiind jucată la Paris, încă din 1846. Vezi F. Nicolodi, în *Romanticismo Storico*, pp. 241—242.

16. Hayez a pictat trei versiuni ale *Vecerniilor siciliene* și alte trei ale *Refugiaților din Praga;* vezi S. Coradeschi, *L'opera completa di Hayez*, Milano, 1971, numerele 49, 151. Izvorul celor din urmă l-a constituit poemul liberalului milanez Giovanni Berchet. Tabloul a fost ridicat în slăvi de Giuseppe Mazzini; vezi *Romanticismo Storico*, no. 2.

17. *Marco Botzari uccide un Turco*, de Michele Bisi (Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia). *Un greco con pistola alla mano*, de Cesare Poggi (exp., Accademia delle Belle Arti, Milano, 1830), o curioasă alegorie, *Constantino Ipsilanti ed Amasia* (exp. Milano, 1834) și un tablou înfățișînd jurămîntul lui Byron la mormîntul lui Botzaris (Museo Civico, Treviso), de Lodovico Lipparini. Comentariul lui G. Mosconi cu privire la *L'Uscita dei Greci da Missolongi* dezvăluie interpretările pe care Risorgimento-ul le-a dat tablourilor cu subiecte elene: toate aceste puternice pasiuni de care e capabil un popor care, pentru a-și apăra libertatea patriei, nu se dă în lături să dărîme zidul propriei cetăți, să-și sacrifice averile și viața pentru a scăpa

Scanned with OKEN Scanner

de jugul asupritorilor ..." (*Ricoglitore Italiano e straniero*, II, 1834, p. 326.)

18. În tragedia modernă greacă *Irene*, a lui Samuel Johnson; vezi Terence Spencer, *Fair Greece Sad Relic*, Londra, 1954, p. 253.

19. *Journal de Delécluze 1824—1828*, ed. E. Baschet, Paris, 1948, p. 345. Au existat și unele excepții printre legitimiști: Ludwig I i-a încurajat pe studenții din München să formeze o legiune germană, pentru a lupta în Grecia, dar a fost violent dezaprobat de către Metternich; vezi Wolf Seidl, *Bayern in Griechenland*, München, 1965, p. 38.

20. Jack Lindsay, *Turner*, (1966), Londra, p. 184, sugerează că Turner a dedicat restaurării naționale elene, două pînze pe care le-a expus în 1816, *Templul lui Panellius restaurat* și *Vedere asupra templului lui Jupiter Panellius și dansul național grec „Romaika"* C. L. Eastlake a pictat *Visul lui Byron*, 1827 (Tate Gallery, Londra. În 1825, Thomas Barker a pictat *Masacrul din Chios* pe peretele casei sale din Bath. (Îi sînt îndatorat lui Francis Haskell pentru această informație.)

21. A. Jal, *L'Artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, 1824, p. 13.

22. Tabloul lui Delacroix se află în colecția Oskar Reinhardt, Römerholz, Winterthur. Printre alte tablouri cu subiecte elene se numără și *Marcos Botzaris se întoarce la Missolonghi* de Eugène Devèria (Salonul din 1827), *(Subiect grec modern: După masacrul de la Samotrace*, de Auguste Vinchon (Salonul din 1827, azi la Luvru), *Pirați greci atacînd un vas turcesc*, de Eugène Isabey (1827, Cleveland Museum of Art), *Grec murind* și *Un ofițer grec rănit sub zidurile de la Missolongi*, de C. Bonnefond (vezi E.-C. Martin-Daussigny, *Eloge de C. Bonnefond*, Lyon, 1861 pp. 5, 17), *Byron la Missolonghi* și *Moartea Lordului Byron* de J. D. Odevaere (Rijksmuseum, Amsterdam și Musée des Beaux Arts, Bruges), *Luarea cetății Missolonghi*, de P.-R. Vigneron (Musée, Bagnère-de-Bigorre), *Amiralul Canaris la mormîntul lui Thémistocle*, de C.-E. Leprince (1830), *Tînăr grec* de Léopold Robert (1830; vezi C. Clément, *Léopold Robert*, Paris, 1875, p. 308). Printre sculpturile cu teme similare se numără și *Tînăr grec plîngînd pe mormîntul Lordului Byron*, de E. Chaponnière (1827), *Un tînăr grec modern murind pe ruinele Vechii Grecii* de Antoine Etex (1827; vezi A. Etex, *Souvenirs d'un artiste*, Paris, 1877, p. 35) și o statuie a lui David d'Angers, vezi mai jos. În anul 1831, la Paris s-a putut admira o panoramă a bătăliei de la Navarino, de Langlois. În 1827, fabricantul de tapet Zuber a scos pe piață un set de material panoramic intitulat *Les vues de la Grèce moderne ou le Combat des Grecs*. Vezi „*Trois siècles de papiers peints*", cat. exp., Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1967, III, no. 244.

Scanned with OKEN Scanner

23. „Pindar et l'art grec", (1860), în „*Études sur l'histoire de l'art*", Paris, 1864, pp. 13—19; vezi „*Delacroix: Journal*", III, p. 260.

24. Vezi Hans Wolf Jäger, *Politische Metaphorik im Jakobinismus und in Vormärz*, Stuttgart, 1971, pp. 34—51, 86—91. S-ar putea ca voga pentru pictura engleză din timpul Restaurației să fi fost pusă în legătură cu noțiunea de Anglia, țară a libertății politice. În acest caz, peisajul „natural" de tip britanic ar avea o dublă semnificație. Pe de altă parte, peisajele clasice par să fi fost asociate nu numai cu Academia, ci și cu autoritățile Restaurației, care au instituit un premiu în această direcție (vezi René-Paul Huet, *Paul Huet (1803—1869) d'après, ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, Paris 1911, p. 91. În „*L'Artiste*", II, 1831, p. 1, un critic al primului Salon de sub monarhia din iulie scria: „Une révolution s'est opérée dans la peinture de paysage comme dans les autres branches de l'art. Ces paysages de nature de convention, ces respectables paysages bien balayés, bien époussetés, sans ronces et sans épines, à lignes bien composées, bien guindées, bien cadencées, ont disparus à peu près du Salon. C'est la nature, la nature telle qu'elle est, que le paysagiste s'essaie à rendre aujourd'hui, et chaque œuvre, au lieu d'être jetée dans un moule toujours analogue, marqué de la contrefaçon du cachet de Poussin porte l'emprunté individuelle du talent du peintre ..." („O revoluție a avut loc în pictura de peisaj, ca și în celelalte ramuri ale artei. Acele peisaje cu natură de convenție, acele respectabile peisaje, bine măturate, bine șterse de praf, lipsite de ciulini și de spini, cu linii bine compuse, foarte pompoase, într-o frumoasă cadență, aproape că au dispărut de la Salon. Peisagistul încearcă astăzi să redea natura, natura așa cum este ea, și fiecare operă, în loc să fie aruncată într-un tipar veșnic analog, marcat de inițiativa frauduloasă a unui Poussin, împrumută ceva din talentul individual al pictorului").

25. Corot a fost un binecunoscut apolitic, iar cînd a luat cunoștință de mișcarea populară împotriva regelui și a guvernului de la 1848, se pare că ar fi remarcat: „Alors, décidément, on n'est pas tout à fait content d'eux?" (Deci, în concluzie, nu prea sîntem mulțumiți de ei?). (P. Courthion, *Corot raconté par lui-même et par ses amis*, Geneva, 1946, p. 130).

26. Acum în „Musée", Valence; repr. P. Grate, *op. cit.*, p. 83. Această operă de mari dimensiuni, aproape tot atît de mare ca și „pînzele de șase picioare", ale lui Constable, înfățișează un cer de asfințit, pictat în tușeuri grele, care amintește de Turner, influență parvenită, probabil, prin intermediul lui Bonington, pe care Huet l-a cunoscut personal. Însă Gustave Planche a observat că vederea orașului Rouen pictată de Huet „peut lutter avec les Turner (se poate lua la întrecere cu pînzele lui Turner), în timp ce *Old Abbey* (Bătrîna mănăstire) poate fi comparată cu operele lui „notre Claude Lorraine" (Claude

Scanned with OKEN Scanner

Lorraine al nostru). (*„Revue des Deux Mondes“*, a doua serie, I, 1831, p. 494). Versurile lui Victor Hugo tipărite în „livret“ fac parte din „Rêves“, datate iunie 1828 (*Odes et Ballades*, V, oda 25):

„Trouvez-moi, trouvez-moi
Quelque asile sauvage
Quelque abris d'autrefois.
Trouvez-le-moi bien sombre,
Bien calme, bien dormant,
Couvert d'arbres sans nombre,
Dans le silence de l'ombre,
Caché profondément.
(Găsiţi-mi, găsiţi-mi
Vreun adăpost sălbatic
Adăpost de-altă dată.
Găsiţi-mi-l noptatic
Tăcut şi liniştit
În pădurea cea deasă
În tăcerea-i umbroasă
Pe veci, aici pitit.)

27. Pentru descrierea pe care Daumier a făcut-o lui Huet şi lui Louis Cabat (un alt peisagist influenţat de şcoala engleză), drept pictori patriotici (adică republicani), vezi lista ilustraţiilor, no. 157. Afinităţile politice ale lui Paul Huet sînt redate de fiul său, René Paul Huet, *op. cit.*, p. 34. După 1832, el s-a reîmpăcat cu regimul casei de Orléans, iar în 1848 s-a înrolat ca voluntar, pentru a lupta împotriva insurecţiei, însă lovitura de stat a lui Ludovic Napoleon i-a trezit la viaţă spiritul republican, căruia i-a rămas credincios pînă la sfîrşitul zilelor. Într-o scrisoare datată 2 septembrie 1868, în care ia apărarea artei picturii de peisaj, el scrie: „Vers la fin de la Restauration, la jeunesse semblait sortir d'un long épuisement: entraînée par un irresistible élan de liberté, elle courait à toutes les sources de la vie, vers le beau et vers le bien. Il y eut comme un tourbillon lumineux, la colonne de feu de l'intelligence. Philosophie, Hstoire, politique, on Voulait tout embrasser, tout envahir. L'art ne fut pas oublié, ce fut sur ce flot que fut porté le pauvre paysage; la poésie toute élégiaque, caractère essentiel de ce temps, lui tendait la main“. (Către sfîrşitul Restauraţiei, tinerii păreau că se trezesc dintr-o lungă letargie; tîrîţi de un irezistibil avînt de libertate, ei s-au repezit la toate izvoarele vieţii, către frumos şi către bine. A fost ca un vîrtej luminos, coloană de foc a inteligenţei. Filosofia, istoria, politica, toţi voiau să le îmbrăţişeze, să le invadeze. Arta nu fu dată uitării, pe aceste unde fu purtat sărmanul peisaj, întreaga poezie elegiacă (esenţialul caracter al acelor timpuri) îi întindea mîna). (E. Chesneau, *op. cit.*, pp. 53—54.) E semnificativ, probabil, faptul că, în jurul anilor 1850, el s-a reîntors la un subiect proiectat în anii 1820, „L'Innondation de Saint-Cloud“ (Luvru), mai ales prin prisma aso-

Scanned with OKEN Scanner

ciaţiilor pe care le făcuse Jules Michelet între această operă şi *Pluta „Meduzei"*; vezi René-Paul Huet, *op. cit.*, p. 490.

28. Această faimoasă remarcă, citată de obicei în lipsa oricărui context, urmează descrierea unei grădini, toamna, datată 31 octombrie 1852: „Un paysage quelconque est un êtat de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. (Un peisaj oarecare e o stare sufletească şi cel care poate citi în amîndouă se minunează să găsească asemănări în fiece amănunt) (Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, ed. B. Bouvier, Geneva şi Paris, 1922, I, p. 86.)

29. Ximènes Doudan, *Des révolutions du goût*, ed. H. Moncel, Paris, 1924, p. XXXVIII.

30. Cimitirul Montmartre, Paris; vezi Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth, 1971, p. 65.

31. H. Jouin, *„David d'Angers et ses relations littéraires"*, Paris, 1890, p. 155.

32. Ghipsul se găseşte la Musée des Beaux Arts, Angers. Marmura pe care David a oferit-o guvernului grec a fost mutilată înainte de 1853, dată la care acesta a vizitat Grecia. A fost restaurată ulterior în Franţa.

33. Statuia lui Bara (ghips, Musée des Beaux Arts, Angers) are ca sursă de inspiraţie unul dintre tablourile neterminate ale lui J.-L. David care se află azi la Musée Calvet, Avignon. Frontonul Panteonului i-a fost comandat lui David în 1840 de către Guizot, pe atunci ministru de interne, iar schiţa modelului a fost terminată în 1832. De vreme ce multe figuri ce apăreau aici reprezintă personalităţi căzute ulterior în dizgraţia autorităţilor, de pildă La Fayette, i s-a cerut să le înlocuiască cu altele, în 1834, însă artistul a refuzat; vezi Henri Jouin, *David d'Angers, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1878, I, p. 335.

34. Scrisoarea din 1854; vezi *„David d'Angers"*, cat. exp., Hôtel de la Monnaie, Paris, 1966, p. 26. Remarca urma să justifice monumentul pe care îl închinase anterior conducătorului vendeean, marchizul de Bonchamp. David a avut grijă să-l reprezinte pe Napoleon drept „Generalul Bonaparte" şi nu drept împărat. A refuzat să modeleze bustul lui Talleyrand şi să execute un monument pentru Joachim Murat, căci, spunea el, „il m'est impossible d'oublier que cet homme a tourné les armes contre la patrie." („Mi-e imposibil să uit că acest om a întors armele împotriva patriei"). (Henri Jouin, *op. cit.*, 1878, I, pp. 386–387).

35. Vezi *„John Hamilton Mortimer ARA 1740–1779"*, cat. exp. Towner Art Gallery, Eastbourne, and Iveagh Bequest, Kenwood, 1968.

36. Richard Garnett, introducere la *Maid Marian*, Londra, 1891, p. 7. Comedia a depăşit satira, în această poveste. În *Ivanhoe*, Scott l-a înfăţişat pe Robin Hood drept duşmanul „aplicării samavolnice a drepturilor pă-

durii și a altor legi tiranice prin care atîția țărani liberi englezi erau împinși la răscoală". (vol. II. capitolul XVIII). Atitudini asemănătoare le-au fost atribuite briganzilor lui Salvator Rosa de către Lady Morgan, în opera ei cea atît de populară, *Life and Times of Salvator Rosa* (Londra, 1824, I, pp. 108—118) și, cu toate că ea a admis că ceilalți biografi abia dacă făcuseră aluzie la viața pe care acesta a dus-o în mijlocul lor, opera sa s-a vădit foarte pitorească.

37. De pildă, *La mort de l'espion, Morris* a lui Camille Roqueplan, de la Salonul din 1827, azi la Musée Wicar, Lille.

38. Tradusă în engleză în 1792, l-a influențat, probabil, pe Wordsworth cînd acesta a scris *The Borderers*, în 1795. Ulterior, i-a pus la dispoziție lui Verdi subiectul operei sale „*I Masnadieri*", 1847.

39. C. Clément, *Léopold Robert*, Paris, 1875, p. 156.

40. *Ibidem*, p. 148. Pentru Delacroix, despre tabloul lui Schnetz *Nevasta banditului*, 1824, vezi *Journal*, I, p. 50. Stendhal (Salon de 1824) a lăudat atît acest tablou, cît și *Moartea banditului*, operă a lui Léopold Robert. *(Mélange d'art et de littérature*, Paris, 1927, p. 171.*)*

41. Vezi poemul în proză al lui E.-B. de Bourdonnel, în „*L'Artiste*", II, 1831, p. 172. După ce descrie viața pescarului napolitan, Bourdonnel continuă: „Et nous! quelle vie est la nôtre? Une activité dévorante au sein d'une société usée, des plaisirs factices, des désapointements sans nombre, point de repos, une existence toujours inquiète et pourtant décolorée ..." („Și noi! Ce fel de viață ducem? O activitate devorantă în sînul unei societăți uzate, plăceri artificiale, dezamăgiri nenumărate, fără odihnă, o existență veșnic neliniștită și totuși decolorată ...") Aceste cuvinte anticipează curios *Scholar Gipsy* al lui Matthew Arnold.

42. T. Gautier i le-a acordat lui Philothée O'Neddy (alias Théophile Dondey) în *Histoire du Romantisme*, Paris, 1874, p. 101.

43. Hector Berlioz, *Mémoires*, (1865) în traducerea lui David Cairns, Londra, 1970, p. 209.

44. *Ibidem*, p. 157.

7. VIAȚA ARTISTULUI

1. Despre mituri cu privire la artiști, de la antichitate și pînă în zilele noastre, vezi Ernst Kris și Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Viena, 1934. Pentru ideea de artist înaintea romanticilor, vezi Rudolf și Margaret Wittkower, *Born under Saturn*, Londra, 1963. Pentru dezvoltarea ideii de „boem", de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, vezi George Levitine, „The Eighteenth Century Rediscovery of and the Emergence of the Proto-

Scanned with OKEN Scanner

Bohemian Image of the French Artist", în *„Eighteenth Century Studies"*, 2, 1968—1969, pp. 58—76.

2. Albrecht-Friedrich Heine, *Asmus Jakob Carstens*, Strassbourg, 1928, p. 112; vezi și Nikolaus Pevsner, *Academies of Art Past and Present* (1940), New York, 1973, p. 197.

3. Keynes, P. 600.

4. Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language*, 1755, vezi *artist*.

5. *Ideen*, (1800); F. Schlegel, *Kritische Schriften*, p. 93.

6. Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 56. A fost deseori remarcat faptul că începutul carierei lui Berlioz descrisă în memoriile sale se aseamănă în mod straniu cu cea a imaginarului muzician Joseph Berglinger, personaj din *Herzensergiessungen eines Kunstliebender Klosterbruders*, de W. H. Wackenroder, Berlin, 1797.

7. Această încredere în sine face parte din moștenirea neo-clasică prin care artistul era ridicat deasupra meșteșugarului.

8. A. W. Thayer, *Life of Beethoven*, rev. și ed. de Elliot Forbes, Princeton, 1964, p. 1046. Remarca i-a fost făcută lui Hummel, 1826—1827, ca referire la popularitatea operei italiene la Viena.

9. A. W. Thayer, *op. cit.*, p. 405. Cu cîțiva ani mai devreme, într-o scrisoare adresată fratelui său Carl *(ibid.*, p. 305*)* Beethoven și-a exprimat sentimentul misiunii sale, după ce s-a referit la un accident datorat surzeniei: „Astfel de incidente aproape că mă duc la disperare, încă puțin și mi-aș fi pus capăt zilelor — doar *arta mea* mă mai împiedică s-o fac. Ah, îmi este cu neputință să părăsesc lumea înainte de a fi dat tot ceea ce simt că trăiește în mine. Așa că rabd această existență nenorocită."

10. William Dunlap, *Address to the Students of the National Academy of Design*, New York, 1831: „Patronaj! Degradant cuvînt! Orice artist care simte ca un bărbat, sau, mai precis, ca un bărbat al republicii, va înlătura oferta de patronaj, considerînd-o josnică față de propria lui ființă, față de artă și față de țară ... Dacă-și iubește arta cu adevărat, necesitățile-i pecuniare îi vor fi puține, iar cei înțelepți și cei virtuoși vor fi fericiți să-i satisfacă aceste nevoi, într-un cinstit schimb, produsele lor pentru produsele sale, în mod egal, dînd avantaj pentru avantaj."

11. Musée Condé, Chantilly, vezi G. Wildenstein, *Ingres* (1954), Londra, 1956, numărul 17.

12. National Portrait Gallery, Londra.

13. *Delacroix: Journal*, I, p. 391.

14. J. B. C. Grundy, *Tieok and Runge*, Strassburg, 1930, pp. 50—52.

Scanned with OKEN Scanner

15. Scrisoare adresată lui Turpin de Crissé, „*Nouvelles Archives de l'art français*", XVI, 1900, p. 196.

16. Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, Londra, 1947, p. 144.

17. *Delacroix: Journal*, I, p. 366. El a folosit citatul din Michelangelo ca epigraf al eseului său despre acest mare artist, scris în 1830.

18. Heinrich Heine, *Religion and Philosophy in Germany*, (1834), tradus de J. Snodgrass, Boston, 1959, p. 99.

19. Werner Hofmann, *Art in the Nineteenth Century*, Londra, 1961, p. 237.

20. E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, Paris, 1923, II, p. 52.

21. Îi sînt îndatorat lui Francisc Haskell, „The Old Masters in Nineteenth Century French Painting", apărut în „*Art Quarterly*", XXXIV, 1971, pp. 58—85. Pentru, tablouri cu subiecte asemănătoare, vezi Sandra Pinto, *Romanticismo storico*, cat. exp., Palazzo Pitti, Florența 1973—1974.

22. Tabloul Angelicăi Kauffmann s-a pierdut; cel al lui Ménageot se află la Musée de l'Hôtel de Ville, Amboise, iar cel al lui Bergeret la Château de Malmaison; vezi F. Haskell, *op. cit.*, p. 59.

23. Charles V ridicînd de jos pensula lui Tițian a fost pictat de către Joseph Nicolas-Robert Fleury în 1843 (pierdut) și de către D. Pellegrini (la Galleria Nazionale, Parma). Wilkie Collins, fiul unui pictor, se referă la această poveste în *Femeia în alb*. Pentru regina Christina și Guercino, vezi F. Haskell, *op. cit.*, p. 70.

24. *Visul lui Rafael* de Franz și Johannes Riepenhausen, 1821 (Muzeul Naradowe, Poznan) gravată în anul 1833 are ca sursă de inspirație *Herzensergiessungen* de Wackenroder; vezi Claude Kleisch „*Der Ruhm ein Traumgesicht*", cat. exp., National Galerie, Berlin (R.D.G.) 1972, p. 7.

25. Scrisoarea din 1818. E. Delacroix, *Sellected Letters*, traduse de J. Stewart, Londra, 1971, p. 43. Pentru tablourile lui Ingres, vezi G. Wildenstein, *op. cit.*, numerele 86, 88, 89, 231, 297. Cel dintîi, (pierdut) datează din 1813.

26. G. Wildenstein, *op. cit.*, no. 104. Același subiect a fost pictat și de Alexandre Menjaud (Salonul din 1822). Povestea lui Tintoretto speriindu-l pe Aretino a fost spusă de Ridolfi, însă Ingres și Menjaud au luat-o din relatarea lui Aretino, în J.-C.-L. Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, 1813.

Scanned with OKEN Scanner

27. Gilbert şi Chatterton au apărut ambii ca eroi martiri în *Stello* de Alfred de Musset. Préault a modelat o statuie înfăţişîndu-l pe Gilbert murind, Salonul din 1833.

28. Victor Hugo, *Les contemplations*, cartea V. Pentru imaginea lui Columb, vezi Hugh Honour, „L'Image de Christophe Colomb" în *„Revue de Louvre"*, XXVI, 1976, pp. 256—267.

29. William Hazlitt, citat de C. P. Brandt, *Italy and the English Romantics*, Cambridge, 1957, p. 92. Această carte redă pe scurt cultul pentru Tasso din Anglia: pentru cultul său din Franţa, vezi Maurice Z. Shroder, *Icarus, The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Mass, 1961.

30. *De l'Allemagne*, (1813), Paris, 1968, I, p. 338.

31. Notă introductivă la *The Lament of Tasso*, 1817.

32. E. Delacroix, *Selected Letters*, *ed. cit.*, pp. 55—56.

33. O litografie a lui Boulanger înfăţişîndu-l pe Paganini în închisoare a fost publicată în *„L'Artiste"*, I, 1831, p. 144, ilustrînd povestea în care se spune că Paganini ar fi învăţat să cînte la vioară în timpul şederii sale în închisoare, timp de opt ani; (pentru o „crime passionel", bineînţeles). O scrisoare de la Paganini negînd faptul că ar fi fost închis vreodată şi comentînd alte povestiri la modă despre el, a apărut în următorul număr din *„L'Artiste"* (pp. 159—160) alături de nota lui Boulanger, de scuză şi „justificare".

34. Vezi P. E. Russell, *„Don Quixote* as a Funny Book", în *„Modern Language Review"*, LXIV, 1969, pp. 312—326, îi sînt recunoscător lui Nigel Glendinning că mi-a atras atenţia asupra acestui articol.

35. Werner Bruggemann, *„Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik"*, Münster, 1958. Vezi şi Maurice Bardon, *Don Quichote en France au XVII-e et au XVIII-e siècle*, Paris, 1931; pentru o selecţie a ilustraţiilor, vezi *Don Quichotte"*, cat. exp., Musée des Beaux Arts, Pau, 1955.

36. *Don Juan*, Canto XIII, versurile 65—66.

37. *Mémoires d'outre-tombe*, (1849), ed. M. Sevaillant şi G. Moulinier, Paris, 1951, I, p. 162.

38. Alfred de Vigny, este citat de Oliver W. Larking, *Daumier Man of his Time*, (1966), Boston, 1968, p. 195. Balzac de către M. Z. Shroder, *op. cit.*, p. 111.

39. C. A. Sainte-Beauve, *Nouveaux Lundis*, (1863—1870), Paris, 1896, VIII, p. 37.

40. Tablou din 1873, Musée des Beaux Arts, Dijon.

41. Tablou început în 1824, nu se ştie unde se găseşte astăzi.

42. Ilustraţii la o traducere de Louis Viardot, Paris, 1863.

Scanned with OKEN Scanner

43. Pentru comentariile lui Thoré, vezi P. Grate, *op. cit.*, p. 173. Remarca lui Janin apare în „*L'Artiste*", IX, 1835, pp. 50—51, însă unele dintre cuvintele sale par să derive din descriere pe care Chateaubriand o face lui Don Quijote drept „le plus noble, le plus brave, le plus aimable, et le moins fou des mortels" (cel mai nobil, cel mai curajos, cel mai amabil și cel mai puțin nebun dintre muritori) *(Itinéraire de Paris Jerusalem* (1811), ed. J. Mourot, Paris, 1968, p. 441*)*.

44. Repr. „*L'Artiste*", IX, 1835, p. 96.

45. Desenul lui Wilhelm von Kaulbach este în camera gravurilor din Staatliche Museen, Berlin; vezi „*La peinture allemande à l'Époque du romantisme*" cat. exp., Orangerie de Tuileries, Paris, 1976—1977, no. 112. O gravură făcută după el a cunoscut o largă răspîndire; apare în K. Koetschau, *Alfred Rethels Kunst*, Dusseldorf, 1929, p. 60. Pentru desenul lui Genelli (Museum für Bildenden Kunst, Leipzig), vezi Hans Ebert, *Buonaventura Genelli*, Weimar, 1971, p. 181.

46. Margaret Miller, „Gericault's Paintings of the Insane" în „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*", Iv, 1940—1941, p. 160.

47. Atît Hoffmann cît și Tieck sînt îndatorați unor autori de scrieri științifice cum au fost G. H. von Schubert și, mai ales, J. C. Reil, profesor de patologie la Berlin și Halle și autor al lucrării care poartă titlul curios de *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen*, 1803.

48. F. Schlegel, *Kritische Schriften*, p. 111.

49. *Sketches of English Literature*, (1837), vezi Oswald LeWinter, *Shakespeare in Europa*, (1963), Harmondsworth, 1970, p. 76.

50. *William Shakespeare*, (1864); vezi Oswald LeWinter, *op. cit.*, p. 160.

8. CALEA CEA PLINĂ DE MISTERE

1. Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*, New Haven și Londra, 1977, p. 86.

2. Aceste opere au continuat să fie admirate pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea, fiind totuși uneori interpretate într-un mod deosebit de romantic, de către Blake, printre alții. Există o imagine extraordinară a unei scene a *Gîndurilor de noapte* ale lui Young executată de către Pierre-Auguste Vafflard, în 1804, care se află azi la Musée National, Angoulème; vezi *French Painting 1774—1830*, no. 178.

Scanned with OKEN Scanner

3. Jean Paul (J. P. F. Ruchter), *Blumen-Frucht- und Dornstücke*, 1796—1797, tradusă de A. Ewing, Londra, 1877, p. 263.

4. Ibidem, p. 260.

5. R. Welleck, *Confrontations*, Princeton, 1905. p. 58.

6. Ibidem, p. 159. Traducerea îi aparţine lui Thomas Carlyle.

7. Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, (1951), Boston, 1966, p. 163.

8. „*Religion and Philosophy in Germany*", publicată mai întîi în „*Revue des deux mondes*", 1834, *ed. cit.*, p. 103.

9. E.-J. Delecluze, *Journal 1824—1828*, ed. R. Baschet, Paris, 1948, p. 213.

10. H. Girard, *Émile Deschamps: Un bourgeois dilettante à l'époque romantique*, Paris, 1921, II, p. 5.

11. Biserica Saint-Paul-Saint Louis din Paris „Delacroix Exhibition", no. 89. Pentru lista tablourilor executate pentru bisericile din Paris, în timpul Restauraţiei, vezi Léon Rosenthal, *La peinture romantique*, Paris, 1900, pp. 327—329. Din nefericire, majoritatea sînt distruse de bitum şi murdărie.

12. *Contrasts*, Londra, 1836, pp. 3, 28.

13. *Blüthenstaub*, (1797), p. 76; Novalis, II, p. 446.

14. F.-M. Granet a început să picteze interioare de biserică în jurul anilor 1790. Vezi pp. 161—162.

15. Cel mai important există în Musée Royal des Beaux Arts, Bruxelles; vezi Elisabeth du Gué Trapier, *Eugenio Lucas y Padilla*, New York, 1940, p. 10.

16. Tabloul lui Delaroche (Salonul din 1824) există într-o colecţie particulară din Paris; o schiţă şi o versiune la scară redusă există la Wallace Collection, Londra. Tabloul lui Granet (Salonul din 1846) e expus în Musée des Beaux Arts, Lyon. Scene din viaţa lui Savonarola au fost pictate de o serie de artişti italieni. Ereticul din veacul al XII-lea, Arnold de Brescia, s-a bucurat şi el de atenţia pictorilor italieni, însă se pare că, mai ales, datorită împotrivirii sale faţă de puterea temporală a papalităţii, (el a fost eroul tragediei lui G. B. Niccolini, 1843); vezi Sandra Pinto, „*Romanticismo Storico*", cat. exp., cit., pp. 38—40. Robert-Fleury a combinat cultul ereticului şi al geniului neînţeles în *Bernard Palissy: îmbrăţişînd opiniile lui Luther, este arestat din ordinul Consiliului celor şaisprezece*, Salonul din 1839.

17. Keynes, pp. 383—396.

18. *Ibidem*, p. 476.

19. *Ibidem*, p. 605.

20. *Ibidem*, p. 617. Cuvintele amintesc de „A cîntat steaua dimineţii" din *Ilustraţii la cartea lui Iov*. Blake a mai ilustrat (cu un succes artistic redus) şi un text neoplatonic, *De Antro Nympherum* al lui Porphyr, în acuarelă, care se găsesc azi la Arlington Court; pentru interpretarea acestei uimitoare opere, vezi Robert Simmons, Janet Warner şi John E. Grant în *Studies in Romaticism*, X, 1970—1971, pp. 3—26.

Scanned with OKEN Scanner

21. *William Blake*, 1757—1827, cat. exp., Kunsthalle, Hamburg, 1975, cu bibliografia publicațiilor anterioare.

22. Keynes, p. 851.

23. Hoxie Neale Fairchild, *Religions Trends in English Poetry*, New York, 1949, III, p. 117, sugerează că „diavolul spectral" ar fi dorința sexuală a lui Blake.

24. Vezi Martin Butlin, *Catalogue of the Works of Blake in the Tate Gallery*, Londra, 1957, no. 25.

25. Două puncte de vedere deosebite apar marcante în două imagini având același subiect, Ugolino în închisoare, sub primul, gravat în 1793, el a pus o legendă furioasă „Does thy God, O Priest, take such revenge as this" („Primește oare, Dumnezeul tău, O, Preotule, o asemenea răzbunare?") În cea de-a doua, una dintre ilustrațiile la Dante, la care lucrase în ultimii ani de viață (în colecția Sir Geoffrey Keynes), figuri angelice zburătăcesc liniștitor de-asupra grupului.

26. Alfred de Vigny citise traducerea în franceză a viziunii lui Jean Paul, ruptă din context și fără propozițiile care fac evident punctul de vedere creștin; vezi F. D. Klingender, *Goya in The Democratic Tradition*, Londra, 1948, p. 193.

27. R. Wellek, *op. cit.*, p. 129.

28. F. Schlegel, *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren* 1802—1804 (1805), în *Kritische Schriften*, p. 584.

29. Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia*, Stockholm, 1954, p. 148.

30. D. Hinz, *op. cit.*, p. 92.

31. R. Wellek, *op. cit.*, p. 59.

32. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion*, Londra, 1973, p. 218.

33. Eckart Klessman, *Die Welt der Romantik*, München, 1969, p. 80.

34. Runge, II, p. 148.

35. Öffentliche Kunstsammlung, Basel, repr. „*Das Dürer-Stammbuch von* 1828", cat. exp., Dürerhaus, Nürenberg, 1973, p. 37, vezi și p. 127, pentru apoteoza lui Dürer de Joseph Wintergest. Pentru „sactificarea" artistului în secolul al XIX-lea, vezi Renate Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Sakralisierung*, Frankfurt pe Main, 1977, pp. 222—294.

36. Quatremère de Quincy, *Raffaello*, în traducerea lui William Hazlitt, Londra, p. 274.

37. Hélène Toussaint, *Le bain turc d'Ingres* (Musée du Louvre, les dossiers du départements des peintures, I), Paris, 1971. Pentru o interpretare a tabloului ca o alegorie a celor cinci simțuri, vezi John Connoly, „Ingres and the Erotic intellect" în T. B. Hess și Linda Nochlin, editori, *Woman as Sex Object*, New York, 1972, pp. 17—31.

38. Cea dintîi versiune (care se găsea înainte la muzeul din Riga) a fost pictată în 1813. Celelalte există în Fogg

Scanned with OKEN Scanner

Museum, Cambridge, Mass., și Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio; vezi E. Camesasca, *L'Opera completa di Ingres*, Milano, 1968, no. 72.

39. E. H. Carr, *The Romantic Exiles* (1933), Harmondsworth, 1968, p. 17.

40. De exemplu, autoportretul lui Overbeck cu nevasta și copilul (Mussen der Hansestadt, Lübeck). E greu de hotărît dacă *The Lesson* tablou pictat în 1858 de către William Mulready (Victoria și Albert Museum) reprezintă madona și pruncul sau o mamă obișnuită cu copilul ei.

41. Cuvintele par să fi fost folosite pentru prima dată de către Friedrich Schlegel în *Lucinde*, în 1799.

42. Aarguer Kunsthaus, Aarau; vezi Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli*, München și Zürich, 1973, no. 720.

43. Österreichische Galerie, Viena.

44. *Hero et Léandre*, *Romeo et Juliette* și *Apollo și Daphne* sînt toate la Luvru.

45. Novalis, I, p. 104; vezi și M.-H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, New York, 1971, p. 247. Wordsworth a folosit o imagistică asemănătoare, descriind cum „intelectul omului" ar putea fi împreunat cu acest univers plăcut" descriind *The Excursion* drept „versul-logodnic al acestei mari desăvîrșiri". El îndeamnă colinele să-l „îmbrățișeze", apropiindu-se de el. Valea i se deschide într-un „bun venit plin de pasiune". Relația lui Wordsworth cu natura are toate elementele iubirii romantice, chiar dacă a fost, după cum scrie Shelley, „un fel de eunuc moral / A atins tivul șiretlicului Naturii / A simțit că leșină și n-a îndrăznit „Să-i ridice tunica-i strîmtă, atotcuprinzătoare."

46. Tabloul lui Géricault se află într-o colecție particulară, la Paris; al lui Delacroix se găsește la Atheneum, Helsinki; al lui Chassériau la Musée des Beaux Arts, Strasbourg. Louis Boulanger a expus la Salonul din 1827 un tablou de mari dimensiuni înfățișîndu-l pe Mazeppa legat de cal (Musée des Beaux Arts, Rouen, schiță în Musée Fabre, Montpellier), publicînd de asemenea trei litografii cu scene din această poveste.

47. Aristide Marie, *Le peintre poète Louis Boulanger*, Paris, 1925, p. 25.

48. *Delacroix: Journal*, I, pp. 162—163.

49. În Franța, o serie de artiști cunoscuți sub numele de „orientalistes" s-au specializat în subiecte din nordul Africii și din Orientul apropiat. Cei mai importanți au fost Adrien Dauzats, Gabriel-Alexandre Decamps, Éugène Fromentin și Prosper Marilhat.

50. Runge, I, p. 3.

51. E probabil semnificativ faptul că cei mai mici copii apar limpede în toate „pînzele de șase picioare" ale lui Constable, înfățișînd valea rîului Dedham, locurile copilăriei sale. Pentru interpretări ale textului din Matei XVIII, I, vezi George Boas, *The Cult of Childhood*, Londra, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

52. R. Trainer, „*The Märcyen*", în S. Prawer, „*The romantic Period in Germany*", Londra, 1970, pp. 97—120.

53. *Biographia Literaria* citată de Peter Conrad în „*Times Literary Supplement*", 10 decembrie, 1976, p. 1543.

54. Ronald Taylor, *Hoffmann*, Londra, 1963, p. 76.

55. *Caspar David Friedrich*, cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1972, p. 105. Tablourile descrise de Schubert s-au pierdut, însă par să se asemene mult cu un ciclu de acuarele pictat mai tîrziu și care se găsesc acum la Kunsthalle, Hamburg.

56. Faimosul *Coșmar* al lui Fuseli (Detroit Institute of Fine Arts) este des citat în acest context, însă el exprimă în mod limpede, ideile secolului al XVIII-lea despre vise: vezi Nicolas Powell, *Fuseli: The Nightmare*, Londra, 1973. Există cîteva tablouri înfățișînd vise și datînd de la începutul veacului al XIX-lea, însă acestea sînt ilustrații literare, de pildă Moritz von Schwind, *Traum des Gefangenen* (Schack Galerie, München). Tablouri asemănătoare cu *Visul de dragoste* al lui Joseph Guichard (1837), Musée des Beaux Arts, Lyon), pot fi cu greu asociate cu atitudinea romantică față de lumea viselor.

57. Pentru descrierea acestor ciudate opere (care se găsesc mai ales la Tate Gallery), vezi Geoffrey Keynes, *Blake Studies*, 1949, Oxford, 1971, pp. 130—135.

58. Introducerea lui Fuseli la ediția volumului *The Grave* al lui Robert Blair, ediția 1808, cu ilustrații de Blake.

59. Lancelot Lew Whyte, *The Unconscious before Freud*, (1960), Londra, 1962, p. 124.

60. Novalis, II, p. 419.

61. Werner Hofmann, *op. cit.*, p. 262.

9. EPILOG

1. Necesitatea ca artistul să fie „al timpului său" nu are nici o legătură cu bătălia dintre moderni și antici de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, așa cum se sugerează uneori, nici nu are nimic de a face cu practica unor artiști de secol XVIII care pictau uneori scene de istorie modernă, în costumație modernă. („Moartea lui Wolfe" de Benjamin West, „Moartea lui Major Pierson" de J. S. Copley). Ea pare să derive din distincția dintre arta modernă și cea antică (expresii ale păgînismului și creștinismului) făcută de frații Schlegel și Chateaubriand cu care se înrudește și noțiunea lui Hegel de *Zeitgeist*. Conceptul de „modern" a fost îngustat în secolul al XIX-lea de către Giovanni Berchet și de prietenii săi din Milano, în timpul primilor ani ai Restaurației. Berchet cerea scriitorilor: „Rendetevi coevi al secolo vostro e non ai secoli seppelliti; spacciatevi dalla nebbia che oggidi invocate sulla vostra dizione; spacciatevi dagli arcani sibillini, dalle vetuste liturgie, da tutte le Veneri e da tutte le loro turpitudini; cavoli già putridi non rifriggeteli". („Oferiți-vă curați secolului vostru și nu secolelor îngropate; despărțiți-vă de ceața

Scanned with OKEN Scanner

pe care azi o chemați în spusele voastre; despărțiți-vă de arcanele sibiline, de liturghiile vetuste, de toate Venerele și de toate turpitudinele lor; peșteri împuțite nu le mai aerisiți".) („*Lettera semiseria di Crisostomo*", 1816, ed. N. Caccia, Milano, n.d., pp. 46—47). Gian Domenico Romagnosi a născocit un cuvînt care denotă un om al timpului său — „Sono ilichiasto, se vuoi che te lo dica in greco cioè adatto alle età" („Sunt ilichiast, dacă vrei să-ți o spun pe grecește, adică adaptat la epocă".) („*Il Conciliatore*", I, 1818, p. 11). Stendhal a introdus ideea în Franța, identificînd romantismul cu ea. Necesitatea unui modernism în artă a fost, totuși, cel mai des exprimată în critica arhitecturii, tot mai frecvent, începînd cu 1830. Un scriitor spune de pildă în „*L'Artiste*", II, 1831, p. 74, că Academia ar trebui să-și așeze pe fațadă inscripția „Soyons français, soyons de notre époque" („Să fim francezi, să fim ai epocii noastre"). Pentru dezvoltarea acestei idei în Germania, vezi Klaus Döhmer, „*In welchem Style sollen wir bauen?*", München, 1976.

2. Un articol în *Ver Sacrum* (martie, 1898) este intitulat „Symbolists of a Hundred Years Ago", amintindu-i pe Tieck, Runge și Friedrich ca justificări ai noii arte. K. Scheffler, *Deutsche Maler und Zeichner im Neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig, 1911, i-a așezat pe romantici în contextul ulterioarei *Gedankenmaler* germane.

3. Noțiunea de „*l'art pour l'art*" derivă din estetica lui Kant. Benjamin Constant este primul despre care știm că a folosit expresia, în 1804. Cel mai bun istoric al ideii rămîne, totuși, Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, 1906— vezi și John Wilcox, „The Beginnings of l'art pour l'art" în *Journal of Aesthetics and art Criticism*", XI, 1953, pp. 360—377. Plehanov afirmă că această doctrină se dezvoltă cînd artiștii simt „o contradicție fără speranță între scopurile lor și scopurile societății de care aparțin. Artiștii trebuie să fie foarte ostili societății și să nu vadă nici o speranță de a o schimba." Vezi R. Wellek și A. Warren, „*Teoria literaturii*", (1949), Harmondsworth, 1963, p. 101.

4. 1846, Kunstmuseum, Düsseldorf. Evident, Goethe a fost cel dintîi care a satirizat cultul pentru Werther, în *Der Triumph der Empfindsamkeit*", 1778.

5. „*The Düsseldorf Academy and the Americans*", cat. exp., High Museum of Art, Atlanta, Georgia, 1972.

6. Vezi James Thomas Flexner, *That Wilder Image*, (1962), New York, 1970, p. 250.

7. După spusele contemporanilor, el avea o casă la Paris, valorînd 200 000 de franci și o locuință la țară de 70.000 franci, lucru care nu-l împiedică „Crier toujours misère pour que chacun lui donne quelquechose" („să se plîngă mereu de mizerie, pentru ca fiecare să-i dea cîte ceva"); vezi Geneviève Lacambre, „*Le Musée du Luxembourg en 1874*", cat. exp. Grand Palais, Paris, 1974, no. 99.

Scanned with OKEN Scanner

CATALOGUL ILUSTRAȚIILOR

1. CRUCEA DIN MUNȚI. De Caspar David Friedrich, 1807—1808. Ulei pe pînză, 115 × 110,5 cm., într-o ramă aurită sculptată de Gottlieb Christian Kühn. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

Documente de curînd publicate indică faptul că Friedrich a început acest tablou în lipsa unei comenzi, intenționînd să-l trimită regelui protestant al Suediei Gustav IV Adolf. El s-a lăsat totuși convins să-l vîndă contelui catolic Anton von Thun-Hochenstein; care i-a spus că dorește să-l așeze în capela personală din castelul Tetschen din Boemia (deși nu a făcut-o). Rama (Fig. V) a fost sculptată după indicațiile lui Friedrich care a descris-o, explicîndu-i simbolismul în descrierea tipărită pe care a făcut-o tabloului: „De ambele părți, rama ia forma unor coloane gotice din care se ridică ramuri de palmieri alcătuind un arc deasupra tabloului. Printre ramuri, apar capetele a cinci îngerași care privesc în jos, spre cruce, plini de adorație. Deasupra îngerului din mijloc, strălucește luceafărul cu razele lui din cel mai pur argint. Jos, pe un panou adăugat, atotvăzătorul ochi al Domnului este încadrat de divinul triunghi, înconjurat de raze de lumină. Spice de grîu și viță de vie se arcuiesc de fiecare parte înspre ochiul atotvăzător, înălțîndu-se către trupul lui, cel țintuit pe cruce“ (traducerea după cea de la Tate Gallery cat. exp.).

Lit: S. Hinz, pp. 137—195; Börsch-Supan/Jähnig, pp. 300—302; „*Caspar David Friedrich 1774—1840*“, cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1972, nr. 33; Eva Reitharovà și Werner Sumowski, „Beiträge zu Caspar David Friedrich“ în „*Pantheon*“, XXXV, 1977, pp. 41—50.

Scanned with OKEN Scanner

2. LAUTERAAGLETSCHER. De Caspar Wolf, 1776. Ulei pe pînză, 55 × 82,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
A doua versiune a unuia dintre cele 170 de tablouri în ulei și acuarelă comandate lui Wolf de către editorul A. Wagner din Berna (o versiune anterioară datată 1775 se află la Aargauer Kunsthaus, Aarau: vezi „*Die Alpen in der Schweitzer Malerei*", cat. exp., Odakyu Grand Gallery, Tokyo, 1977, nr. 15). Gravuri după această compoziție au fost publicate în 1777, 1782 și 1786. Pentru cele mai bune referințe la Wolf vezi „*Maegtiger Schweiz*", cat. exp., Thorvaldsens Museum, Copenhaga, 1973, numerele 43—49.

3. DIMINEAȚA ÎN RIESENGEBIRGE. De Caspar David Friedrich, 1810—1811. Ulei pe pînză, 108 × 170 cm. Berlin, Verwaltung der Staatliche Schlösser, Schloss Charlottenburg.
Lit: Börsch-Supan/Jähnig, pp. 78—80, 315—316.

4. CĂDEREA UNEI AVALANȘE ÎN GRISONI. De Joseph Mallord William Turner, 1810. Ulei pe pînză, 90 × 120 cm. Londra, Tate Gallery.
Pe lista operelor scoasă la expunerea acestui tablou în galeria personală a lui Turner, în 1810, sub titlul tabloului au fost tipărite următoarele versuri:

„Soarele jos răsfrînge o tristeţe
Plecîndă, cobe lividă prin furtuna
Ce vine; și zăpada pe zăpadă
Se-adună grea, rupînd zidul de stîncă;
Coboară prin pădurile de pini,
Turnuri de ghcaţă cad, rupînd milenii,
Sfărîmă totul! Urmează-ntunecarea,
Truda, speranţa omului — o copleșește."

După cum subliniază Jack Lindsay, atît tabloul, cît și versurile par să-și fi găsit inspirația într-un pasaj din *The Winter (Iarna)* lui James Thomson (Londra, 1729), versurile 413—422. Tabloul a avut, probabil, și o semnificație politică, o referire la includerea în imperiul lui Napoleon a Republicei Elveția, cea atît de des asociată cu noțiunea de libertate, mai ales de același James Thomson, în *Liberty* (Libertate) (1734—1736).
Lit: H. Finberg în „*Burlington Magazine*", XCIII, 1951, pp. 383—386; J. Lindsay, p. 139; *La peinture romantique anglaise* no. 261.

5. FURTUNA DE ZĂPADĂ: HANIBAL CU ARMATA LUI TRECÎND ALPII. De Joseph Mallord William Turner, 1812. Ulei pe pînză, 145 × 236,5 cm. Londra, Tate Gallery.
Se spune că Turner și-a găsit inspirația într-un tablou (pierdut) avînd același subiect, executat de John Robert Cozens și, în același timp într-o fur-

Scanned with OKEN Scanner

tună de care a fost prins în anul 1810, în mlaştinile din Yorkshire. John Gage sugerează faptul că pictorul ar fi intenţionat, probabil, să dea şi o ripostă antieroică la tabloul lui Jacques-Louis David care îl înfăţişează pe Napoleon trecînd Alpii, tablou pe care Turner l-a văzut la Paris, în 1802. Pesimismul lui este subliniat de versurile lui Turner (primele atribuite poemului său *Fallacies of Hope (Înşelăciunile speranţei)* tipărite în catalogul din 1812 al Academiei regale:

„Trădare, şiretlic — forţa Salassei
Izbea ariergarda ameţită
Învingător captiv, prădat i-acuma
Ce-a luat Saguntumului i se ia-napoi
Dar căpitanul merge înainte
Nădăjduind. Soarele-i jos şi palid;
Focosu-arcaş al anului ce-apune
Pătează meterezul italian
Cu vifor. Trecătoarele, degeaba-s
Pline de morţi, de stînci, de vijelie.
Gîndea: pe ţarinile campaneze-i pace,
Dar vîntul suspina, « Păzea, Capua! »“

Lit: A. J. Finberg, pp. 188—190; J. Linsay, pp. 153—170; *La peinture romantique anglaise*, no. 262.

6. NAPOLEON PE CÎMPUL DE BĂTĂLIE DE LA EYLAU. De Antoine-Jean Gros, 1808. Ulei pe pînză, 533×800 cm. Paris, Muzeul Luvru. Bătălia de la Eylau a avut loc la 8 februarie 1807. La 17 martie 1807, artiştii au fost invitaţi să-şi prezinte schiţele într-un concurs, în vederea comenzii unui tablou care să prezinte: „le moment où Bonaparte visitant le champ de bataille, vient porter indistinctement des secours et des consolation aux innombrables victimes des combats“ (momentul în care Bonaparte, vizitînd cîmpul de bătălie, dă tuturor ajutor şi mîngîiere nenumăratelor victime căzute în luptă). O vedere topografică a cîmpului de bătălie a fost pusă la dispoziţia artiştilor. O dată cu prezentarea schiţelor, poliţia a protestat printr-un raport care arăta că: „Les artistes ont accumulé tous les genres de mutilations, les variétés d'une vaste boucherie, comme s'ils eussent à peindre précisément une scène d'horreur et de carnage, et à rendre la guerre exécrable“. („artiştii au adunat tot felul de mutilări, sortimentele unei enorme măcelării, ca şi cînd ar fi avut de pictat tocmai o scenă de groază şi de carnagiu pentru a înfăţişa războiul execrabil“) (Vezi *„French Painting 1774—1830“*, no. 128). Gros a cîştigat concursul şi şi-a terminat uriaşa pînză la timp pentru Salonul din 1808.
Lit: *„Gros, ses amis, ses élèves“*, cat. exp., Petit Palais, Paris 1936, no. 40; P. Lelièvre, „Napoleon

Scanned with OKEN Scanner

sur le champ de bataille D'Eylau par A.-J. Gros" în „*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1955, pp. 51—55; Robert Herbert, „Baron Gros's Napoleon and Voltaire's Henri IV" în F. Haskell, ed., „*The Artist and the Writer in France: Essay in Honour of Jean Seznec*", Oxford, 1974.

7. CUIRASIER RĂNIT. De Théodore Géricault, 1814. Ulei pe pînză ,353×294 cm. Paris, Muzeul Luvru.
E evident faptul că, inițial tabloul trebuia să reprezinte perechea *Ofițerului din garda imperială*, pictat în 1812 (se găsește la Luvru). Unele desene (azi în colecția Denise Aimé-Azam) și o schiță în ulei (Luvru) dovedește că Géricault a început să lucreze mai întîi la imaginea deosebit de melancolică a unui soldat rănit, odihnindu-se pe un val de pămînt. Există o schiță în ulei a compoziției definitive, la Muzeul Brooklyn, New York.
Lit: K. Berger, „*Géricault et son oeuvre*" (1952), Paris, 1953, pp. 12—13; L. Eitner, „*Géricault*", cat. exp., Los Angeles County Museum of Art and elsewhere, 1971—1972, pp. 51—52; *French Painting 1774—1830*, no. 74.

8. REÎNTOARCEREA DIN RUSIA. De Théodore Géricault, 1818. Litografie 44,5×36,2 cm. New Haven, Yale University Art Gallery, Gift of Charles Y Lazarus, B.A. 1936.
Lit: L. Eitner, *Géricault, an Album of his Drawings in the Art Institut of Chicago*, Chicago, 1960; Kate H. Spenser, „*The Graphic Art of Géricault*", cat. exp., Yale University Art Gallery, New Haven, 1969, no. 6.

9. PLUTA „MEDUZEI". De Théodore Géricault, 1819. Ulei pe pînză, 491×716 cm, Paris, Muzeul Luvru.
La data de 2 iulie 1816, fregata „Meduza" a guvernului francez, avînd la bord trupe pentru Senegal, a eșuat pe coasta vest-africană. Căpitanul și ofițerii superiori au pus stăpînire pe cele cîteva bărci de salvare care puteau face față valurilor, în timp ce pasagerii și echipajul (149 bărbați și o femeie) au intrat în derivă pe o plută improvizată; 15 bărbați mai erau în viață după 13 zile, cinci dintre ei murind la scurt timp după salvare. Deoarece căpitanul era un „*émigré*" întors în patrie care-și datora numirea ultra-regalistului ministru al flotei, povestea s-a transformat într-un scandal politic. Doi dintre supraviețuitori au scris o carte în care relatează pe scurt îngrozitoarea poveste pînă la cele mai mici amănunte macabre. Cartea a apărut în noiembrie 1817. Géricault care se întorsese în septembrie din Italia s-a întîlnit cu supraviețuitorii și a vorbit cu ei, iar în primăvara sau la începutul verii anului 1818 se pare că a executat prima din

Scanned with OKEN Scanner

numeroasele schiţe de compoziţie. Se spune că a început să lucreze la pînză în noiembrie 1818, terminînd-o în iulie 1819. El i-a adus totuşi o importantă schimbare în ultimul moment (adăugînd cadavrul din colţul dreapta jos) exact înaintea expunerii lui în Salonul care şi-a deschis porţile la 25 august. Tabloul a provocat largi comentarii în întreaga presă franceză şi descrierile lui au fost publicate în Italia *(L'Antologia)*, II, 1821, p. 313 şi Anglia *(„Annals of the Fine Arts"*, IV, 1819, p. 474*)* unde tabloul a şi fost expus, în 1820. Izvoarelor artistice pe care se bazează *„Pluta Meduzei"* li s-au închinat numeroase studii însă G. Oprescu *(Géricault*, Paris, 1927, p. 114*)* pare să fi fost singurul scriitor care a sugerat influenţa lui Victor Schnetz. Prietenul şi discipolul lui Géricault, A. A. Montfort, a notat la întoarcerea artistului din Italia în 1817, că, discutînd cu Horace Vernet despre artiştii care lucrează la Roma: „L'un d'eux, Schnetz, fut celui dont le nom revint le plus fréquemment à la bouche de M. Géricault qui semblait faire un cas extrême de son talent"(„Numele unuia dintre ei,Schnetz, apărea cel mai des pe buzele lui Géricault care părea să facă mult caz de talentul său") (P. Courthion, *Géricault raconté par lui-même et par ses amis*, Geneva, 1947, p. 183). Tabloul la care lucra Schnetz în timpul şederii lui Géricault la Roma e *Cain*, la scară eroică [Fig. vi. Accademia di San Luca, Roma] care, din punct de vedere al tratării pigmentului şi al execuţiei nudului ocupă, probabil în mod semnificativ, locul între figurile de o netezime spînă a lui David şi oamenii mai complex modelaţi de pe *Plută*.
Lit: L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, Londra şi New York, 1972.

10. RETRAGEREA DIN RUSIA. De Boissard de Boisdenier, 1835. Ulei pe pînză, 160×225 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts. (Fotografie: Giraudon). Boissard a fost atît poet şi muzician cît şi pictor, precum şi „le maître du logis" (gazda) acelui *„club des haschichins"* pe care l-a frecventat Baudelaire. Théophile Gautier i-a făcut portretul în introducerea la ediţia din 1868, a *Florilor răului*, menţionînd succesul *Retragerii din Rusia.*
Lit: *„Gros, ses amis, ses élèves"*, cat. exp., Petit Palais, Paris 1936, no. 138.

11. DRAGON DIN GARDA IMPERIALĂ. De Edouard-Alexandre Odier, 1832. Ulei pe pînză 261×198 cm. Amiens, Musée de Picardie.
Intitulat *Episode de Moscou (Episod din Moscova)*, în momentul expunerii la Salonul din 1833, cumpărat de Coroană pentru Luxemburg. Descris drept „Un dragon de la garde impériale, épuisé par ses blessures, s'achemine péniblement, s'appuyant sur son cheval" („un dragon din garda imperială, sfîrşit

Scanned with OKEN Scanner

din cauza rănilor, păşeşte cu greutate sprijinindu-se de calul său") în catalogul oficial „*Explications des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France, exposée dans le Musée Royale du Luxemburg*", Paris, 1836, p. 45.

12. TREI MAI 1808. De Francisco de Goya, 1814. Ulei pe pînză, 266×345 cm. Madrid, Museo del Prado.

La 24 februarie 1814, Goya a solicitat Consiliului Regent Spaniol „să continuie cu penelu-i cele mai importante şi mai eroice acţiuni sau evenimente ale insurecţiei noastre glorioase împotriva Tiranului Europei". I s-au comandat două tablouri: *Doi mai* şi *Trei mai 1808* care să înfăţişeze incidente din războiul de guerilă dus împotriva armatelor napoleoniene de ocupaţie din Spania. Ele ar putea trece şi drept o ripostă pe care Goya ar fi vrut să o dea *Capitulării de la Madrid, patru decembrie 1808*, a lui Gros (azi la muzeul Versailles) în care e surprinsă reocuparea oraşului de către trupele franceze; e posibil ca Goya să fi văzut o litografie după acest tablou în C. P. Landon, „*Annales du Musée ... Salon de 1810*", Paris, 1910, p. 24. A fost probabil influenţat şi de litografiile engleze antinapoleoniene (vezi E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, 1963, p. 125.)
Lit: Hugh Thomas, *Goya: The Third of May 1808*, Londra, Londra şi New York, 1972.

13. BRAŢ ŞI PICIOARE RETEZATE (STUDIU). De Théodore Géricault, 1818. Ulei pe pînză, 52×64 cm. Montpellier, Musée Fabre.
Se spune că Géricault a executat o serie de studii similare, pregătindu-se să picteze *Pluta „Meduzei"*. Se cunosc şase dintre ele. Cel care apare aici pare să fie identic cu cel menţionat de Delacroix *(Journal*, III, pp. 70—71*)*. Comparîndu-l cu un portret pictat de J.-L. David, acesta a remarcat: „On y voit tout ce qui a toujours manqué à David, cette force pittoresque, ce nerf, cet osé qui est à la peinture ce que la *vis comica* est à l'art du théâtre ... Ce fragment de Géricault est vraiment sublime: il prouve plus que jamais qu'*il n'est pas de serpent ni de monstre odieux*, etc. C'est le meilleur argument en faveur du Beau, comme il faut l'entendre" („Aici se vede tot ce i-a lipsit mereu lui David, acea forţă pitorească, acel nerv, acea îndrăzneală care este în pictură ceea ce este *vis comica* în arta teatrului ... Acest fragment din Géricault este cu adevărat sublim: dovedeşte mai mult ca niciodată că *nu există nici şarpe, nici monstru odios* etc. E cel mai bun argument în favoarea Frumosului, aşa cum trebuie înţeles el."). Cuvintele subliniate provin din *L'Art poétique* de Boileau.

Scanned with OKEN Scanner

Lit: L. Eitner, *Géricault's 'Raft of the Medusa'*, Londra și New York, 1972.

14. BARCA LUI DANTE. De Eugène Delacroix, 1822. Ulei pe pînză, 189×246 cm. Paris, Muzeul Luvru.

Inspirat din cîntul al optulea din *Inferno* (versurile 25—69) în care Dante și Virgiliu sînt trecuți cu barca peste cel de-al cincilea cerc al infernului către Dis, de Flegias. Arogantul florentin Argenti i se adresează lui Dante, care îl respinge. Nu reprezintă unul dintre cele mai vestite pasaje scrise de Dante, iar Delacroix pare să fi fost primul care l-a ilustrat.

Expusă la Salonul din 1822, pînza a fost cumpărată de Coroană, pentru a fi așezată în palatul Luxembourg. La 1860 tabloul prezentînd un stadiu avansat de deteriorare, Delacroix a fost autorizat să-l restaureze.

Lit: Lee Johnson, „The Formal Sources of Delacroix's Barque de Dante" in „*Burlington Magazine*", C, 1958, pp. 228—232; Delacroix Exhibition nr. 27.

15. MASACRUL DE LA CHIOS. De Eugène Delacroix, 1824. Ulei pe pînză, 417×154 cm. Paris, Muzeul Luvru.

În aprilie 1822, insula Chios a fost cucerită de forțele turcești. Vreo 20.000 de locuitori creștini au fost masacrați, alții fiind luați în robie. În mai 1823, Delacroix s-a hotărît să comemoreze evenimentul într-un tablou intitulat *Scènes des massacres de Scio : familles grecques attendant la mort ou l'ésclavage (Scene din masacrele de la Chios : familii elene așteptînd moartea sau robia)*. Evoluția tabloului poate fi urmărită în jurnalul său, aproape zilnic. Trimițîndu-l la Luvru pentru expoziția în Salonul din 1824, se spune că Delacroix l-a finisat sub influența tablourilor lui Constable pe care le văzuse de curînd la Paris, adăugînd probabil (după cum sugerează, Lee Johnson) niște efecte de lumină strălucitoare, mai ales în primul plan.

Lit: Lee Johnson, *Delacroix*, New York, 1963, pp. 19—26; M. Florisoone „La génèse éspagnole des Massacres de Scio" în „*Revue du Louvre*", XIII, 1963, pp. 195—208; Delacroix Exhibition, no. 46.

16. NATURA MOARTĂ CU HOMARI. De Eugène Delacroix, 1827. Ulei pe pînză, 80×106 cm. Paris, Muzeul Luvru.

Lit: Delacroix Exhibition, no. 98.

17 a. și **17 b.** DOUĂ VERSIUNI ALE MORȚII LUI HECTOR *(La mort d'Hector* și *Encore la mort d'Hector (Moartea lui Hector* și *iarăși moartea lui Hector)*. Anonim, c. 1824—1830. Litografii. Paris, Bibliothèque Nationale.

18. APOTEOZA LUI HOMER. De Jean-Auguste Dominique Ingres, 1827. Ulei pe pînză, 386×515 cm. Paris, Muzeul Luvru.

Scanned with OKEN Scanner

Pictată pentru tavanul sălii Clarac a noului numitului Muzeu Charles X de la Luvru, tabloul a fost așezat aici prin decembrie 1827. În anul 1955 el a fost coborît pentru a fi expus în „*Exposition Universelle*“ iar în 1860, pe tavan a fost așezată o copie, pentru ca originalul să poată fi așezat vertical, pe perete. Conform descrierii făcute de Ingres în programul iconografic (publicat de Raoul-Rochette în *Journal des Débats*, noiembrie 1827), Homer este încadrat de mari scriitori și artiști ai antichității; precum și de Rafael (foarte vizibil în partea stîngă) și Michelangelo (aproape ascuns în spatele lui Phidias, la dreapta). În partea stîngă, Dante (avînd brațul lui Virgiliu pe umăr) formează o verigă de legătură între figurile din prim plan, jos, dintre care toate, cu excepția uneia singure înfățișează artiști moderni: Shakespeare, Tasso, La Fontaine, Poussin, Mozart și Corneille la stînga și Racine, Molière, Boileau, Longinus Fénelon, Gluck și Camoens. În anul 1840 Ingres a început să lucreze la o variantă revizuită a acestui subiect, a cărei schiță a fost terminată în 1865 și care se găsește azi la Luvru. În această variantă el i-a eliminat pe Shakespeare, Tasso și Camoens dar i-a introdus pe alții: Barthélémy (autorul operei „*Voyage du jeune Anacharsis*“ (*„Călătoria tînărului Anacharsis“*), Winckelmann, Giulio Romano, Jean Goujon, Lesueur, J. L. David și John Flaxman.

Lit: N. Schlenoff, *Ingres, ses sources littéraires*, Paris, 1956, pp. 148—200; R. Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Londra, 1967, pp. 130—133; „*Ingres*“, cat. exp., Petit Palais, Paris, 1967—1968, no. 141; J. Whiteley, „Homer Abandoned“ în F. Haskell și alții, *The Artist and Writer in France: Essays in Honour of Jean Seznec*“, Oxford, 1974, pp. 40—51.

19. MOARTEA LUI SARDANAPALUS. De Eugène Delacroix, 1828. Ulei pe pînză, 395×495 cm. Paris, Muzeul Luvru.

Tragedia lui Byron *Sardanapalus* (Londra, 1821, tradusă în limba franceză în anul 1825) i-a atras atenția lui Delacroix asupra acestui subiect, deși nu include descrierea scenei pe care acesta a pictat-o.

Lit: Jack. J. Spector, *Delacroix: The Death of Sardanapalus*, Londra și New York, 1974.

20. INOVAȚIE ROMANTICĂ. Anonim, c. 1830. Litografie. Paris, Bibliothèque Nationale.

21. BARDUL. De John Murtin, 1817. Ulei pe pînză, 213×155 cm. Newcastle-on-Tyne, Laing Art Gallery and Museum.

Tabloul ilustrează a doua strofă a poemului lui Thomas Gray, *The Bard, a Pindaric Ode (Bardul, o odă pindarică)* (1757). Într-o notă de subsol, Gray a observat că imaginea Bardului („Cu barba zbur-

Scanned with OKEN Scanner

lită şi părul în vînt/ Ca o stea căzătoare vîjîind spre pămînt") a fost „luată dintr-un binecunoscut tablou de-al lui Rafael, înfăţişîndu-l pe Prea Înaltul în viziunea lui Ezechiel" (şi care se găseşte azi în Pallazzo Pitti, Florenţa) Versurile au fost ilustrate de mai mulţi artişti, la sfîrşitul veacului al XVIII-lea: Paul Sandby (1760), Thomas Jones (1774), Philippe de Loutherbourg (la începutul anilor 1780), Blake (c. 1797—1799) şi Fuseli (c. 1799). Compoziţia lui Martin, însă, se apropie foarte mult de cea a unui tablou de Richard Corbould (1807), cu excepţia castelului din partea stîngă a pînzei care subliniază şi scoate în evidenţă povîrnişurile prăpăstioase ale munţilor.

Lit: F. L. McCarthy, „The Bard of Thomas Gray, its composition and use by painters" în „*National Library of Wales Journal*", XIV, 1965, pp. 105—113; A. S. Marks, „The Sources of John Martin's « *The Bard* » în „*Apollo*", LXXXIV, 1966, supl. la „Notes on British Art" în numărul din august, pp. 1—2; W. Feaver, „*The Art of John Martin*", Londra, 1975, p. 31.

22. SCENA DIN *MANFRED* DE BYRON. De Thomas Cole, 1833. Ulei pe pînză, 127×96,5 cm. New Haven, Yale University Art Gallery. John Hill Morgan B.A. 1893 Fund.
Ilustrează scena a doua din poemul dramatic *Manfred* de Byron (Londra, 1817), *O Vale adîncă în Alpi — o Cascadă*. Acelaşi poem l-a inspirat şi pe John Martin în execuţia unui tablou (1837) care se află azi la Birmingham City Museum and Art Gallery.
Lit: H. S. Merritt, „Studies on Thomas Cole" în „*Baltimore Museum of Art Annual*", II, 1967, p. 88; T. E. Stubbins jr., „American Landscape: Some new acquisitions at Yale" în „*Yale University Gallery Bulletin*", XXXIII, 1971, p. 12.

23. MUNTE STÎNCOS CU PEISAJ ŞI TURMĂ DE OI. De Thomas Gainsborough, 1783. Ulei pe pînză, 116×143,5 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland.

Se pare că e acelaşi tablou pe care Gainsborough l-a expus la Academia Regală în 1783 şi care poartă titlul *Peisaj*, fiind descris în periodicul *Morning Herald* drept „o vedere romantică, o prăpastie apare ca subiect principal în primul plan, cu cîteva figuri, oi etc., coborînd spre un pîrîiaş care ţîşneşte dintr-o crăpătură din pămînt. Cerul e minunat".
Lit: L. T. Whiteley, *Artists and their Friends, 1700—1799*, Londra, 1928, II, p. 379; „*The Romantic Movement*", cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1959, p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

24. DORDRECHT: PACHEBOTUL DORT DE LA ROTTERDAM LA ADĂPOST DE VÎNT. De Joseph Mallord William Turner, 1818. Ulei pe pînză, 157,5×233,5 cm. Colecţia Domnului şi Doamnei Paul Mellon.
Turner a vizitat oraşul natal al lui Cuyp, Dordrecht, în anul 1817 şi a conceput, probabil, acest tablou atît ca un act de omagiu adus lui Cuyp cît şi ca o încercare de a-l rivaliza; reprezintă o pînză mult mai mare decît cea a pictorului flamand intitulată *Vedere din Dordrecht* care se găsea deja într-o colecţie britanică. (Astăzi se află la Iveagh Bequest, Kenwood).
Lit: „*The Shock of Recognition*", cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1971, no. 44.

25. LUNCA RÎULUI DEDHAM. De John Constable, 1828. Ulei pe pînză, 145×122 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland.
Un tablou mic al aceluiaş peisaj, c. 1802. [Fig. vii. Victoria and Albert Museum] vădeşte o influenţă clară a pînzei lui Claude Lorrain *Hagar şi Ishmael* pe care Constable o văzuse în colecţia lui Sir George Beaumont. Faptul că acesta l-a lăsat prin testament Galeriei Naţionale în anul 1827 l-a inspirat pe pictor, probabil, să reia subiectul, deşi de data aceasta el s-a îndepărtat şi mai mult de compoziţia Claudeană.
Lit: Constable Exhibition, no. 253.

26. STUDIU DE NORI. De Pierre-Henri de Valenciennes, c. 1780—1786. Ulei pe pînză, 23,8×38,8 cm. Paris, Muzeul Luvru.
Lit: R. Mesuret, „*Pierre-Henri de Valenciennes*", cat. exp., Toulouse, 1956.

27. STUDIU DE NORI. De John Constable, 1821. Ulei pe hîrtie, 21,2×29 cm. Colecţia Domnului şi Doamnei Paul Mellon.
În anii 1821 şi 1822, Constable a pictat vreo cincizeci de studii de nori, notînd pe unele dintre ele data, ora şi condiţiile vremii: vezi Kurt Badt, *John Constable's Clouds*, Londra, 1950. Pe verso-ul studiului se poate citi: „Augt 1. 1822/ ora 11 A.M./ foarte cald cu Nori mari care se înalţă/ sub Soare/ vînt de apus." Aceste studii au fost pictate după natură; consultaţi însă E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londra şi New York 1960, pp. 175—178.
Lit: Ross Watson, „*John Constable, A Sellection of Paintings from the Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon*", cat. exp., National Gallery of Art, Washington D.C., 1969, no. 51.

28. CASPAR FRIEDRICH ÎN ATELIERUL SĂU. De Georg Friedrich Kersting, 1819. Ulei pe pînză, 51×40 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.

Scanned with OKEN Scanner

Kersting a expus și o versiune anterioară a acestei compoziții, în anul 1811, precum și un tablou înfățișînd un alt artist, Gerhard von Kügelgen, în apartamentul său elegant mobilat. (Pînza se află azi la Staatliche Kunstsammlung, Weimar) Contrastul dintre cele două tablouri i-a izbit și pe contemporanii pictorului.
Lit: „*Caspar David Friedrich*", cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1972, no. 113.

29. TRUNCHI DE ULM. De John Constable, c. 1812. Ulei pe hîrtie, 30,6×24,8 cm. Londra, Victoria și Albert Museum.
Lit: G. Reynolds, „*Victoria and Albert Museum, Catalogue of the Constable Collection*", Londra, 1973, p. 235.

30. CASA ALBĂ, CHELSEA. De Thomas Girtin, 1800. Acuarelă, 30×51,5 cm. Londra Tate Gallery.
O altă versiune există în colecția lui Sir Hickman Bacon. Turner a avut cunoștință și a admirat foarte mult una dintre aceste vederi.
Lit: F. W. Hawcroft, „*Watercolours by Thomas Girtin*", cat. exp., Whitworth Art Gallery, Manchester, 1975, no. 60.

31. STUDIU DE PRIM PLAN. De Johann August Heinrich, c. 1818—1820. Ulei pe hîrtie, 21×26 cm. Dresda, Staatliche, Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

32. PEISAJ DIN GUELDERLAND. De Wouter Joannes von Troostwijk, c. 1808—1810. Ulei pe pînză, 52,5×63 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.
Lit: J. Knoef, *Tusschen Rococo en Romantik*, Haga, 1943, pp. 111—134.

33. ABINGDON: DIMINEAȚA. De Joseph Mallord William Turner, c. 1810. Ulei pe pînză, 100×128 cm. Londra, Tate Galery.
Una dintr-un set de scene rustice de pe valea rîului Tamisa pictate între anii 1805 și 1811. Turner a intitulat-o pe alta *La săpat de napi, lîngă Slough*, ca și cînd ar fi vrut să atragă atenția asupra activității prozaice de zi cu zi și nu asupra siluetei profilate pe linia orizontului a Castelului Windsor care se ivește vag prin cețuri. (Tate Gallery).
Lit: „*The Shock of Recognition*", cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1971, no. 43.

34. CÎMPUL ARAT. De John Sell Cotman, c. 1807. Creion și acuarelă, 24×36 cm. Leeds, City Art Gallery.
Acuarelele și litografiile de acest tip executate de Cotman s-au bucurat la început de puțin succes; în 1811, un librar i-a spus că semnatarii nu i-au apreciat una dintre schițe „deoarece ar putea înfățișa *orice loc*. Știți, două treimi din omenire sînt interesate mai mult în *ce* li se înfățișează decît în *cum* a fost executat."

Scanned with OKEN Scanner

Lit: S. D. Kitson, *The Life of John Sell Cotmans*, Londra, 1937, planșa 52.

35. DIMINEAȚA (detaliu). De Philipp Otto Runge, 1808—1809. Ulei pe pînză (întreaga operă 152×113 cm). Hamburg, Kunsthalle
Pe patul de moarte, Runge l-a rugat pe fratele său Daniel să distrugă *Dimineața*. Daniel însă a refuzat iar tabloul, deși neterminat, pare să fi rămas intact pînă în anul 1890 cînd a fost tăiat în nouă bucăți, pentru a fi reasamblat în 1927.
Lit: J. Traeger, *Philipp Otto Runge*, München, 1975, pp. 156—168, 446—447.

36. PEISAJ CU MORMÎNT, SICRIU ȘI BUFNIȚĂ. De Caspar David Friedrich, c. 1836—1837. Creion și culoare sepia, 48,5×38,5 cm. Hamburg, Kunsthalle.
Lit: Börsch-Supan/Jähnig, pp. 461—462.

37. ÎNGRĂDITURA LARGĂ DE LÎNGĂ DRESDA. De Caspar David Friedrich, 1832. Ulei pe pînză, 73×102,5 cm. Dresda Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
Lit: Börsch-Supan/Jähnig, pp. 431—

38. PRIBEAGUL DE DEASUPRA CEȚURILOR. De Caspar David Friedrich, c. 1817—1818. Ulei pe pînză, 74,8×94,8 cm. Hamburg, Kunsthalle.
Lit: Börsch-Supan/Jähnig p. 349.

39. FALEZA DE LA RÜGEN. De Caspar David Friedrich, 1818—1820. Ulei pe pînză, 90,5×71 cm. Winterhur, Stiftung Oskar Reinhart.
Börsch-Supan consideră că figurile îi reprezintă pe pictorul însuși (privind peste muchia prăpastiei) pe soția acestuia și pe fratele lui, Christian.
Lit: Börsch-Supan/Jähnig, pp. 353—354.

40. DOI BĂRBAȚI ADMIRÎND LUNA. De Caspar David Friedrich, 1819. Ulei pe pînză, 35×44 cm. Dresda, Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie.
Cei doi bărbați sînt, probabil, Friedrich însuși și elevul său, August Heinrich. Întrebat despre ce vorbeau, se spune că Friedrich ar fi „răspuns ironic" că „urzeau o conspirație demagogică" (S. Hinz, p. 220). „Vechile costume germane" pe care le poartă au fost asociate cu liberalismul astfel încît tabloului i s-a dat o interpretare politică.
A fost văzut și ca o alegorie religioasă (de către Börsch-Supan). Dat fiind faptul că cei doi bărbați au fost mereu recunoscuți ca artiști, un prim sens artistic e mai probabil, cu stejarul uscat simbolizînd arta trecutului (mai ales a trecutului german) care nu poate fi readusă la viață.
Lit: Börsch-Supan/Jähnig, p. 356.

41. PELERIN ÎNTR-O VALE STÎNCOASĂ. De Carl Gustav Carus, c. 1841. Ulei pe pînză, 28×22 cm. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

Scanned with OKEN Scanner

Lit: M. Prause, *Carl Gustav Carus: Leben und Werk*, Berlin, 1968, p. 175.

42. CAMPAGNIA ROMÂNĂ. De Martinus Rorbye, 1835. Ulei pe hîrtie, 32×41 cm, Gothenburg, Konstmuseum.
Lit: M. Mackeprag, „Kampagnen" în L. Bobé, ed., *Rom og Danmark*, vol. III, Copenhaga, 1942, p. 5.

43. INTRAREA PE POD. De Christian Kobke, 1834. Ulei pe pînză. 79×93 cm. Copenhaga, Ny Carlsberg Glyptotek.

44. ÎNTR-O GRĂDINĂ DIN SHOREHAM. De Samuel Palmer, c. 1829. Acuarelă şi culoare de aplicaţie. 28,2×22,2 cm. Londra, Victoria şi Albert Museum.
Lit: Geoffrey Grigson, *Samuel Palmer: The Visionary Years*, Londra, 1947.

45. VEDERE DE PE RÎUL DEDHAM. De John Constable, 1814—1815. Ulei pe pînză, 55,3×78,1 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
Grămada pe care o sapă oamenii din primul plan este o grămadă de bălegar, cunoscut în Anglia răsăriteană sub denumirea de „gunoi de împrăştiat". E mai puţin proeminentă aici decît într-o schiţă preliminară (care se află azi la Leeds City Art Gallery). Constable nu a fost singurul artist din acele timpuri care a pictat un asemenea subiect; în Danemarca, Johan Thomas Lundbye a zugrăvit şi el oameni împrăştiind gunoiul de grajd (Statens Museum for Kunst, Copenhaga, no. 4774).
Lit: I. Fleming-Williams, „A Runover Dungle and a Possible Date for *Spring*" în „*Burlington Magazine*", CXIV, 1972, pp. 386—393.

46. SCHIŢĂ PENTRU „CALUL CARE SARE". De John Constable, 1824—1825. Ulei pe pînză, 129,4×188 cm. Londra, Victoria şi Albert Museum.
Lit: Constable Exhibition, no. 236.

47. PEISAJ (CALUL CARE SARE). De John Constable, 1825. Ulei pe pînză 142,2×187,3 cm. Londra, Royal Academy of Arts.
Constable a început să lucreze la această compoziţie în noiembrie 1824 şi a expus-o la Academia Regală în 1825, dar i-a adus unele schimbări după închiderea expoziţiei. Dat fiind faptul că vederea nu este fidelă din punct de vedere topografic, includerea clopotniţei bisericii din Dedham ar putea avea o semnificaţie simbolică.
Lit: Constable Exhibition, no. 238.

48. STONEHENGE. De John Constable, 1836. Acuarelă, 38,7×59,1 cm. Londra, Victoria şi Albert Museum.
Constable a vizitat Stonehenge în 1820 şi a executat o schiţă în creion (care se află azi la British Museum). Fiind expusă la Academia Regală în 1836, acuarela a fost catalogată drept: *Stonehenge. Misteriosul monument de la Stonehenge, înălţîndu-se singuratic*

Scanned with OKEN Scanner

din cîmpia stearpă și nesfîrșită, la fel de ruptă de evenimentele epocilor trecute pe cît e de ruptă de înțelesurile prezentului, te poartă dincolo de orice dovadă istorică în bezna unei ere cu totul necunoscută.
Lit: Constable Exhibition, no. 311.

49. FURTUNA DE ZĂPADĂ — VAPOR IEȘIND DIN RADA PORTULUI. De Joseph Mallord William Turner, 1842. Ulei pe pînză, 91,5×122 cm. Londra, Tate Gallery.
Expusă la Academia Regală în 1842 și descrisă în catalog drept: *Furtună de zăpadă — vapor ieșind din rada portului, lansînd semnale în apa puțin adîncă, navigînd de-a lungul țărmului.* În *Modern Painters*, Ruskin reproduce o discuție despre acest tablou între Turner și Rev. William Kingsley, care a observat că mamei lui îi plăcuse:
„Nu l-am pictat pentru a fi înțeles, dar am dorit să arăt cum ar fi o asemenea scenă. I-am pus pe matrozi să mă lege de catarg pentru a o putea vedea; am stat legat acolo patru ore și n-am crezut că voi scăpa, însă m-am simțit legat să o zugrăvesc dacă scap. Dar nu-i treaba nimănui să-i placă tabloul."
„Dar mama mea a trăit și ea o scenă similară și tabloul i-a deșteptat exact aceleași amintiri."
„E cumva pictoriță mama D-stră?"
„Nu."
„Atunci ar fi trebuit să se gîndească la altceva." Joseph Vernet fusese și el legat de catargul navei pe care călătorea spre Roma, pentru a studia efectul unei furtuni pe mare — un incident comemorat într-un tablou de mari dimensiuni executat de nepotul său, Horace și care se găsește la Musée Calvet din Avignon: Vezi G. Levitine, Vernet tied to the Mast in a Storm: The evolution of an episode of art historical folklore" în „*Art Bulletin*", XLIX, 1967, pp. 92—100.
Lit: L. Gowing, *Turner: Imagination and Reality*, New York, 1966, pp. 45—48.

50. REGULUS. De Joseph Mallord William Turner, 1828—1834. Ulei pe pînză, 91×124 cm. Londra, Tate Gallery.
Pictat și expus la Roma în 1828 și reexpus la Londra, în 1837, cu unele schimbări. După cum a subliniat John Gage, Regulus, cel expus razelor solare cu pleoapele tăiate, nu apare în tablou; în locul lui e așezat privitorul care se uită țintă la lumină.
Lit: John Gage, *Colour in Turner*, Londra, 1969, p. 143.

51. INCENDIUL CAMEREI LORZILOR ȘI A COMUNELOR, OCTOMBRIE 16, 1834. De Joseph Mallord William Turner, 1835. Ulei pe pînză, 92,7×123,2 cm. Cleveland, Museum of Art, Donație prin testament din partea lui John L. Severance.

Scanned with OKEN Scanner

Turner a fost martor al acestui incendiu și a executat pe loc un număr de schițe. A pictat și cîteva acuarele, probabil mai tîrziu. În anul următor, el a expus două tablouri avînd acest subiect, unul la Academia Regală (cel ilustrat aici) și celălalt la British Institution (azi se află la Philadelphia Museum of Art). Lit: A. J. Finberg, p. 354.

52. CORABIA SCLAVILOR (STĂPÎNII DE SCLAVI ARUNCÎND MORȚII ȘI MURIBUNZII PESTE BORD LA APROPIEREA TAIFUNULUI). De Joseph Mallord William Turner, 1840. Ulei pe pînză, 90,8×122 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
Lit: H. Honour, *„The European Vision of America"*, cat. exp., National Gallery, Washington D. C.; Cleveland Museum of Art; și Grand Palais, Paris, 1975—1976, nr. 315.

53. ÎNGERUL CARE STĂ ÎN SOARE. De Joseph Mallord William Turner, 1846. Ulei pe pînză, 78,5× 78,5 cm. Londra, Tate Gallery.
La expunerea acestui tablou la Academia Regală în 1846, Turner a făcut să se tipărească în catalog două versuri din *The Book of Revelations* (xix, 17—18) precum și un citat din Samuel Rogers, *The Voyage of Columbus* (Cîntul VI):
„Al zorilor marș ce scînteie în soare,
Spre seară,-a vulturilor sărbătoare."
Lit: *„Turner"*, cat. exp., Academia Regală, Londra, 1975, no. 526.

54. CAMPO SANTO, VENEȚIA. De Joseph Mallord William Turner, 1842. Ulei pe pînză, 62,2×92,7 cm. Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art.
Lit: A. J. Finberg, p. 390.

55. MARINĂ. De Joseph Mallord William Turner, 1840—1845. Ulei pe pînză, 91,5×121,5 cm. Londra, Tate Gallery.
Unul dintre cele cîteva tablouri găsite în atelierul lui Turner, după moartea acestuia în 1851. Redescoperite în 1939, ele au fost considerate drept niște tablouri extraordinare în care e prefigurată arta nonreprezentativă. După cum scrie Kenneth Clark: „Efectul lor se bazează în întregime pe lumină și culoare, lipsindu-le orice subiect identificabil — nimic care să ne distragă atenția de la senzația pură. Sînt pictură modernă" *(The Romantic Rebellion*, Londra, 1973, p. 223*)*. Astăzi, sînt considerate drept „începuturi de culoare", pînze de tipul celor pe care Turner le aducea la Academia Regală, transformîndu-le în marine sau peisaje, în „zilele de vernisaj". Totuși, prin acestea, ele nu pierd nimic din extraordinara lor forță.
Lit: L. Gowing, *Turner: Imagination and Reality*, New York, 1966, p. 38; *La peinture romantique anglaise*, no. 271.

Scanned with OKEN Scanner

56. JERTFA CĂPITANULUI DESSE. De Théodore Gudin, 1830. Ulei pe pînză, 210 × 295 cm. Bordeaux, Musée des Beaux Arts.
Fiind expus la Salonul din 1831, tabloul purta titlul *Trait de dévouement du capitaine Desse de Bordeaux, envers le « Columbus », navire hollandais (Abnegaţia căpitanului Desse din Bordeaux faţă de „Columb", corabie olandeză)*. În ciuda oricărui pericol, căpitanul Desse salvase echipajul unui vas olandez care se scufunda în mijlocul unei puternice furtuni, în Atlantic.
Lit: *French Painting 1774—1830*, no. 92.

57. CASA PĂDURARULUI ÎN CODRII COMPIÈGNE. De Paul Huet, 1826. Ulei pe pînză, 116×148 cm. Paris, colecţia Michel Legrand.
Acesta ar putea fi unul dintre cele cîteva tablouri pe care Huet le-a trimis la Salonul din 1826, dar care nu i-au fost acceptate. Dezvăluie în mod limpede influenţa puternică a peisajelor lui Constable, despre care Huet avea să scrie ulterior (vezi René-Paul Huet, *Paul Huet (1803—1869) d'après ses notes ...*, Paris, 1911, p. 95).
Lit: *French Painting 1774—1830*, no. 103.

58. IN SALZKAMMERGUT. De Johann Christian Erhard, 1818. Acuarelă, 12,7×18,3 cm. Bremen, Kunsthalle.
Cele două figuri sînt Johann Adam Klein şi Ernst Welker care l-au întovărăşit pe Erhard într-o călătorie pe jos, prin Salzkammergut.
Lit: *„William Turner und die Landschaft seiner Zeit"*, cat. exp., Kunsthalle, Hamburg, 1976, no. 345.

59. PICTORUL PEISAGIST ÎN PEREGRINĂRILE SALE. De Johann Adam Klein, 1814. Gravură. Bremen, Kunsthalle.

60. STUDIU DE NORI. De Adalbert Stifter, c. 1840. Ulei pe hîrtie, 20,6×31,6 cm. Viena, Österreichische Galerie.
Stifter a descris un pictor executînd studii de nori în nuvela sa autobiografică *Feldblumen*.
Lit: F. Novotny, „Zu einer *«Wolkenstudie»* von Adalbert Stifter" în *„Mitteilungen der Osterreichischen Galerie"*, 1971, pp. 64—72.

61. VEDERE DE CASE ŞI GRĂDINI. De Carl Blechen, c. 1830—1837. Ulei pe hîrtie, 20×26 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.
Lit: F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780—1880* (1960), Harmondsworth, 1971, pp. 223—224; Gertrude Heider, *Carl Blechen*, Leipzig, 1970, p. 32.

62. PĂDURILE GRETA DE PE MALURILE RÎULUI BRIGNAL. De John Sell Cotman, c. 1805. Acuarelă, 19,7×28,8 cm. Leeds, City Art Galleries.
Lit: *„Romantic Art in Britain"*, cat. exp., Detroit

Institute of Arts, Philadelphia Museum of Art, 1968, no. 131.

63. ATELIERUL ARTISTULUI DIN PARMA. De Giovanni Battista De Gubernatis, 1812. Acuarelă, 23,6×18,2 cm. Torino, Galleria d'Arte Moderna.
Lit: A. Passoni, „*La Collezione G. B. De Gubernatis*" (Museo Civico) Torino, n.d.

64. GRĂDINA DIN VIENA. De Erasmus Ritter von Engert, c. 1828—1830. Ulei pe pînză, 31×26 cm. Berlin, Staatliche Museem Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie.
Lit: „*Park und Garten in der Malerei*", cat. exp., Wallraf-Richartz Museun, Köln, 1957, no. 32.

65. CHAMONIX ŞI MONT BLANC. De Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, 1848. Ulei pe pînză, 24×42 cm. Viena, Österreichische Galerie.
Simboluri asemănătoare cu cel al călătorului singuratic sau al „pribeagului" apar şi în alte opere de L. F. Schnorr von Carolsfeld. Înălţarea morală pe care o produce contemplarea naturii e sugerată de *Die «Breite Fohre» bei Modling* (Österreichische Galerie, Viena) în care o pereche bine îmbrăcată aşezată în iarbă dă de pomană unui sărman.

66. FARFURIE Königliche Porzellan-Manufaktur, Berlin, c. 1817—1825. Porţelan pictat, 24,5 cm în diametru. Berlin, colecţia Karl H. Bröhan.
Vederea reprezintă un peisaj montan de lîngă Andermatt.
Lit: „*Porzellan Kunst, Sammlung Karl H. Bröhan*" cat. exp., Schloss Charlottenburg, Berlin, 1969, nota 438.

67. CHEILE GORDALE. De James Ward, 1811—1813. Ulei pe pînză, 332×421 cm. Londra, Tate Gallery.
Cheile Gordale din partea de apus a comitatului Yorkshire au început să-i atragă pe vizitatori din secolul al XVIII-lea. În 1770, Thomas Gray le-a văzut „nu fără a se înfiora"; mai tîrziu, Wordsworth avea să scrie despre „Hăul Gordale, cumplit ca vizuina/ În care tinerii lei stau ghemuiţi". Cîţiva artişti le zugrăviseră înainte ca Sir George Beaumont să le declare „de nereprodus". Ward a executat numeroase studii în creion (Tate Gallery) şi cel puţin două schiţe în ulei (Leeds City Art Gallery şi Bradford City Art Gallery) pentru vastul tablou expus la Academia Regală, în 1815.
Lit: P. Summerhayes, „James Ward R.A. and. «*Gordale Scar*'» în „*Country Life*", CLXII, 1977, pp. 154—155.

68. LAC CU COPACI MORŢI. De Thomas Cole, 1825. Ulei pe pînză, 68,58×87,6 cm. Oberlin College, Ohio, Allen Memorial Art Museum.
Lit: „*Allen Memorial Art Museum Bulletin*", XIII, 1956, pp. 165—167.

Scanned with OKEN Scanner

69. PEISAJ DIN AUVERGNE. De Pierre-Étienne-Théodore Rousseau, 1837. Ulei pe pînză, 64,7×80,7 cm. Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art.
Lit: „*Barbizon Revisited*", cat. exp., Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1962, no. 90; „*The Past Rediscovered: French Painting 1800—1900*", cat. exp., Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1969, no. 75.

70. DIMINEAŢA. De Philipp Otto Runge, 1803. Peniţă şi cerneală, 71,7×48,2 cm. Hamburg, Kunsthalle. Desenul final al lui Runge pentru *Dimineaţa* din seria de patru gravuri intitulată *Die Zeiten (Orele zilei)* publicate în 1805.
Lit: J. Traeger, *Philipp Otto Runge*, München, 1975, pp. 46—52, 356—361.

71. VISUL CÎNTĂREŢULUI. De Caspar David Friedrich, c. 1830. Creion, 72×51,5 cm. Hamburg, Kunsthalle.
Desenul corespunde foarte bine descrierii pe care Friedrich a făcut-o unuia dintre cele patru diapozitive la care lucra în 1830 pentru familia regală din Rusia (vezi S. Hinz, p. 58).
Lit: Börsch-Supan/Jähnig, notele 346 şi 437.

72. CAMERA LUI BEETHOVEN. De Johann Nepomuk Höchle, 1827. Cerneală spălată, 25,8×21,1 cm. Viena, Historisches Museum der Stadt Wien.

73. PAGANINI. De Eugène Delacroix, 1831. Ulei pe carton gros, 41×28 cm. Washington D.C., colecţia Phillips.
Pictat probabil la scurt timp după ce Delacroix a asistat la primul concert dat de Paganini la Opera din Paris, 9 martie 1831. Pentru o descriere vie a lui Paganini care corespunde mult cu portretul executat de Delacroix, vezi Arturo Codignola, *Paganini intimo*, Genova, 1935, pp. 321—322.
Lit: Delacroix Exhibition, no. 150.

74. WOTAN. De Bengt Erland Fogelberg, 1830. Marmură, 312 cm înălţime. Stockholm, Nationalmuseum.
Poza urmează pe cea a statuilor antice înfăţişîndu-l pe Zeus. O schiţă model (tot la Nationalmuseum, Stockholm) ni-l arată pe Wotan purtînd un coif cu pene, de factură mai evident nordică, pe care Fogelberg l-a reţinut pentru un bust (Gothenburg Museum).

75. PRINŢESELE LUISE ŞI FRIEDERIKE DE PRUSIA. De Johann Gottfried Schadow, 1795—1797. Marmură, 172 cm. înălţime. Berlin, Nationalgalerie.
Schadow a expus un model în ghips la scara unu-la-unu a acestui grupaj, la Academia din Berlin în anul 1795, însă el a efectuat cîteva schimbări (mai ales, omisiunea coşului cu flori pe care îl ţinea prinţesa cea mare) în grupul statuar sculptat în marmură mai ales de către ajutorul său, Claude Goussaut

Scanned with OKEN Scanner

și pe care l-a expus la Academie în anul 1797. Opera își trage inspirația din două grupuri statuare antice, *Bacus și Ariadna* de la Marbury Hall (astăzi la Museum of Fine Arts, Boston) și *Castor și Pollux* de la San Ildefonso (azi la Prado, Madrid).
Lit: „*Johann Gottfried Schadow*", cat. exp., Nationalgalerie, Berlin, (Berlinul de est), 1964—1965, no. 18.

76. PRINȚESA LEOPOLDINA ESTERHAZY-LIECHTENSTEIN. De Antonio Canova, 1808—1818. Marmură, 150 cm. înălțime. Eisenstadt, Schloss Esterhazy.
Comandată de către soțul modelului, prințul Moritz Liechtenstein pînă la data de 20 mai 1808. Modelul la scara unu-la-unu a fost terminat în anul 1808, nu însă și modelul de marmură, la care s-a lucrat pînă în 1818 (MSS. Canoviani, Biblioteca Civica, Bassano del Grappa).

77. COPIII ADORMIȚI. De Sir Francis Chantrey, 1817. Marmură mărime naturală. Catedrala din Lichfield.
Comandat ca monument funerar al lui Ellen Jane și Marianne Robinson. Modelul din ghips a fost expus la Academia Regală, în 1817.
Lit: M. Whinney, *Sculpture in Britain 1530—1830*, Harmondsworth, 1964, pp. 219—222; N. Penny, *Church Monuments in Romantic England*, New Haven și Londra, 1977, pp. 116—118.

78. LEUL DIN LUCERNA. De Berthel Thorvaldsen, 1819—1821. Piatră. Lucerna, Elveția.
În 1818, lui Thorvaldsen i s-a cerut să prezinte un model înfățișînd un leu pe moarte, zăcînd pe blazonul Bourbonilor, ca monument închinat Gărzilor elvețiene ucise la Tuileries, Paris, în anul 1792. El a executat desenul pe loc, terminînd un model din ghips în anul următor. S-a intenționat la început ca monumentul să fie sculptat în marmură sau turnat în bronz, pentru a fi plasat în fața peretelui vertical al muntelui. Propunerea ca el să fie sculptat în stînca muntelui a fost făcută de un sculptor și scriitor elvețian nu prea cunoscut, pe nume Heinrich Keller, la Roma. Propunerea s-a bucurat de o primire entuziastă din partea lui Thorvaldsen. Opera a fost executată de Lucas Ahorn care a mărit scara modelului inițial. Din nefericire, nu se știe cui i se datorează planul general care a transformat întreaga față stîncoasă a muntelui într-o operă de artă.
Lit: D. Helsted, „Thorvaldsen Schweizerlöwe" în „*Maegtige Schweiz*" cat. exp., Thorvaldsen Museum, Copenhaga, 1973, pp. 144—147.

79 a. STUDIU DE BĂIAT ȘEZÎND. De Julius Schnorr von Carolsfeld, 1821. Creion, 44,2×28,3 cm. München, colecția Dr. Alfred Winterstein.
Lit: K. Andrews, *The Nazarenes*, Oxford, 1964, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

79 b. TÎNĂR CIOBAN. De Berthel Thorvaldsen, 1817—1826. Marmură, 149 cm. înălţime. Manchester City Art Gallery.
Thorvaldsen a executat modelul în iulie-octombrie 1817. Primul său biograf, L. M. Thicle, afirmă că un băiat care pozase în chip de Ganymede în atelierul lui Thorvaldsen s-a aşezat să se odihnească în această poziţie care a captat atenţia sculptorului, însă această poveste n-ar putea fi nimic mai mult decît o încercare de a explica neobişnuita renunţare la un subiect literar (o istorie asemănătoare s-a spus şi despre statuia lui Venus sculptată de Canova). După acest model s-au sculptat cinci statui de marmură în atelierul lui Thorvaldsen, cea ilustrată aici fiind comandată de către William Haldimand, probabil în 1826.
Lit: „*The Age of Neo-Classicism*", cat. exp., Academia Regală, Londra, 1972, no. 445.

79 c. STUDIU DE BĂIAT ŞEZÎND. De Julius Schnorr. von Carolsfeld, 1822. Peniţă şi cerneală, 43,9 × 29 cm Hamburg, Kunsthalle.
Lit: „*Die Nazarener*", cat. exp., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt pe Main, 1977, e 14.

80. ALFRED DE MUSSET. De Pierre Jean David, numit David d'Angers, 1831. Medalion din bronz, 16,5 cm. diametru. Paris, Muzeul Luvru.
Lit: „*David d'Angers 1788—1856*", cat. exp., Hôtel de la Monnaie, Paris, 1966, no. 122.

81. AUGUSTE-HILARION, CONTE DE KÉRATRY. De Honoré Daumier, c. 1832—1833. Bronz, 12,4 cm. în înălţime. Milano, colecţie particulară.
Turnat din bronz scurt timp după 1925, după unul dintre cele 36 de busturi-caricaturi modelate de Daumier. Trăsăturile sînt identice cu cele dintr-o litografie de-a lui Daumier intitulată *Caricature (Caricatură)*, 19 septembrie 1933. Kératry a fost un filosof, un teoretician al artei şi un om politic care a sprijinit Revoluţia din iulie dar care a devenit mai tîrziu potrivnic liberalismului.
Lit: D. Durbé, „*Daumier Scultore*", cat. exp., Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1961, no. 12.

82. MARELE CONDÉ. De Pierre Jean David, numit David d'Angers, 1827. Bronz, 39 cm. înălţime. Paris, Muzeul Luvru.
Model redus al unei statui din marmură la scară eroică (distrusă în 1944) care are o istorie lungă. Înainte de Revoluţie, Philippe-Laurent Roland a sculptat statuia lui Ludovic II, prinţ de Condé pentru Coroană (Modelul de ghips a fost expus la Salonul din 1785, statuia din marmură se află azi la Versailles). În 1815, i s-a cerut să sculpteze o alta, pentru podul Ludovic al XVI-lea (azi, podul de la Concorde), Paris însă, fiind suferind, el a transmis comanda elevului său David, care a expus un

Scanned with OKEN Scanner

model din ghips la scara doi-la-unu, la Salonul din 1817. David s-a inspirat oarecum din statuia maestrului său, însă a investit modelul cu o vitalitate mult mai mare. Jouin consideră că poza exemplifică principiile aplicate la *Discobolii* antici. O sursă mai directă de inspiraţie o constituie, probabil, Bonaparte, aşa cum apare el în *Bătălia de la Piramide* de A.-J. Gros, deşi figura împăratului apare aici călare.
Lit: H. Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, 1878, I, pp. 118—124; F. H. Dowley, în „*Art Bulletin*", XXXIX, 1957, pp. 259—277.

83. TIGRU DEVORÎND UN GAVIAL. De Antoine-Louis Barye, 1831—1832. Bronz, 41 cm. în înălţime. Paris, Muzeul Luvru.
Barye a expus modelul acestei opere la Salonul din 1831, un model de bronz turnat în anul următor fiind cumpărat de Stat în 1848. Cu toate că expusese busturi la Salonul din 1827, acesta a fost modelul cu care Barye a cîştigat aplauzele criticilor.
Lit: „*Barye*," cat. exp., Museul Luvru, Paris, 1956—1957, no. 3.

84. ORLANDO FURIOSO. De Jehan Du Seigneur, modelată în 1830—1831, turnată în 1867. Bronz, 1,30 m înălţime. Paris, Muzeul Luvru.
Lit: H. Martin, T. Gautier ş.a. *Jehan Du Seigneur Statuaire*, Paris, 1866, pp. 18, 26; L. Benoist, *La Sculpture romantique*, Paris, fără dată, pp. 50—51.

85. TUERIE. De Auguste Préault, modelată în 1834, turnată în 1850. Bronz, 109×140 cm. Chartres, Musée Principal. (Fotografia: Bulloz.)
Préault a trimis la Salonul din 1834 două medalioane de mari dimensiuni înfăţişînd împăraţi romani, un *Tête de Juif arménien (Cap de evreu armean)*, grupul *Paria* [Fig. viii] şi *Tuerie*. După T. Silvestre: „Tout cela fut mis à la porte, exceptée la *Tuerie* qui, sur l'avis de Cortot, devait rester exposée au Salon — comme un malfaiteur accroché au gibet — et effrayer le public sur l'avenir de l'école nouvelle, qui n'avait pas encore poussé le desordre si loin qu'elle le faisait cette fois". (Totul a fost aruncat pe uşă afară cu excepţia *Tuerie*-i care, după părerea lui Cortot, trebuia să fie expusă la Salon — asemeni unui răufăcător pus la stîlpul infamiei — pentru a îngrozi publicul cu privire la viitorul noii şcoli care nu împinsese încă dezordinea pînă la punctul la care a făcut-o de data asta). Subiectul operei nu a fost niciînd explicat în mod satisfăcător, fiind probabil conceput doar ca o simplă scenă de violenţă. În 1849, Delacroix a notat că fusese sfătuit de Préault „de faire pour l'année prochaine quelque sujet terrible. Cet élément est le plus fort pour frapper le monde" (să facă pentru anul viitor vreun subiect teribil. Acesta este elementul cel mai puternic care

Scanned with OKEN Scanner

poate frapa lumea). *(Journal*, I, p. 272*)*.
Lit: T. Silvestre, *Les artistes français, études d'après nature (1855—1856)*, Paris, 1878, pp. 291—292; E. Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris, 1880, p. 129.

86. SILENCE (LINIȘTE). De Auguste Préault, 1849. Ghips, 42 cm. diametrul. Bayonne, Musée Bonnat. (Fotografie: Archives Photographiques.)
Modelată și apoi sculptată în marmură pentru mormîntul lui Jacob Robles, în partea evreiască a cimitirului Père Lachaise, Paris. Bronzul turnat după acest model se află la Musée des Beaux Arts, Auxerre. Pentru influența lui asupra operei lui Odilon Redon *Le Silence*, vezi T. Reff, „Redon's *« Le Silence »*: an iconographic interpretation" în „*Gazette des Beaux Arts*", LXX, 1967, pp. 365—366.

87. SALVATORKIRCHE ȘI WALHALLA. De Leo von Klenze, 1839. Ulei pe pînză, 84,3×126,5 cm. Regensburg, Museum der Stadt Regensburg.
Ideea de a construi Walhalla drept monument pentru cei mai vestiți germani a pornit de la Ludwig I de Bavaria, în 1806, pe cînd era prinț regent. Încă din 1808 el a început să comande busturi pentru interiorul acestei clădiri de la sculptorii germani și italieni. În 1814, a inițiat un concurs pentru cel mai bun proiect de plan apoi l-a angajat pe Leo von Klenze, în jurul anului 1821, să îi alcătuiască proiectele și la puțin timp după ce s-a urcat pe tron (1825) a ales amplasamentul, deasupra Dunării lîngă Regensburg. La 18 octombrie (aniversarea bătăliei de la Leipzig), 1830 s-a pus fundația de piatră iar clădirea a fost terminată în 1842. În timp ce se lucra la Walhalla, von Klenze a fost angajat să „restaureze" (de fapt să reconstruiască) Salvatorkirche din apropiere (terminînd-o în 1842) în *Rundbogenstil* pe care îl considera ca fiind o dezvoltare a arhitecturii elene. Pentru Walhalla, vezi L. Ettlinger, „Denkmal und Romantik, Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla" în *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlin 1965, pp. 60—70.

88. BISERICA DINTRE COPACI. De Karl Friedrich Schinkel, 1810. Litografie, 48,9 × 34,2 cm. Bremen, Kunsthalle.
Sub litografie sînt înscrise cuvintele: „Versuch die liebliche sehnsuchtsvolle Wehmuth auszudrücken welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herrschallend erfüllt" („Caută să exprimi dorința deplină pe care inima ta o încearcă la dangătul clopotului din biserică ce cheamă credincioșii la slujba religioasă"). Eva Börsch-Supan face o asociație foarte convingătoare dintre această litografie și un pasaj din romanul lui Ludwig Tieck,

Scanned with OKEN Scanner

Franz Strenbalds Wanderungen 1798. Datînd însă din perioada ocupației Germaniei de către francezi poate avea și semnificația politică pe care i-o atribuie Hans-Joachim Kunst, care sugerează că biserica reprezintă mai degrabă renașterea gotică (stil asociat cu naționalismul german liberal) decît goticul.
Lit: Eva Börsch-Supan, „Die Beteutung der Muzik in Werke Karl Friedrich Schinkels" în *„Zeitschrift für Kunstgeschichte"*, XXXIV, 1971, pp. 258—260; Hans-Joachim Kunst, „Die politischen und gesellschaftlichen Bedingheiten der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel" în B. Hinz, H.-J. Kunst ș.a., *Bürgerliche Revolution und Romantik: Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Giessen, 1976, pp. 26—27.

89. CATEDRALA GOTICĂ. De Karl Friedrich Schinkel, 1813. Ulei pe pînză, 94,4×126,6 cm. München, Neue Pinakothek.
Schinkel a executat două tablouri ale acestei catedrale imaginare, unul pentru prietenul său C. W. Gropius (cel ilustrat aici) celălalt cumpărat de bancherul J. H. W. Wagner (distrus în 1931, copia executată în 1823 de Wilhelm Alhorn se găsește în Nationalgalerie, Berlinul de vest).
Lit: R. Becksmann, „Schinkel und die Gotik" în *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch*", München, 1967, pp. 263—276.

90. FRIEDENSKIRCHE, POTSDAM. De Ludwig Persius, 1845—1848.
Friedrich Wilhelm IV al Prusiei pare să fi jucat un rol în determinarea stilului „proto-creștin" în care e construită clădirea (vezi L. Dehio *Friedrich Wilhelm IV von Preussen*, Berlin, 1961, pp. 99—100.

91. CUMBERLAND TERRACE, REGENT'S PARK, LONDRA. De John Nash și James Thomson, 1826—1827.
Lit: J. Summerson, *John Nash*, (1935), Londra, 1949, pp. 194—196.

92. LICEUL REGAL DIN EDINBURGH. De Thomas Hamilton, c. 1826—1829. Acuarelă, 95,2×150 cm. Edinburgh, Royal Scottish Academy. (Crown copyright. Royal Commission on Ancient Monuments, Scoția.)
Liceul regal de pe Calton Hill, Edinburgh, a fost construit după planurile lui Thomas Hamilton, 1825—1829. Versiunea monumentului coragic dedicat lui Lysicrates, ce apare în fața liceului în această acuarelă, a fost de asemenea proiectată de Hamilton, în memoria lui Robert Burns, 1830. Cele trei clădiri deasupra școlii, de la stînga la dreapta, sînt: Observatorul (Hamilton) construit în 1818, turnul, monument închinat lui Nelson de Robert Burn (1807—1816)

Scanned with OKEN Scanner

și Monumentul național proiectat de C. R. Cockerell început în 1822 și lăsat neterminat în 1829.
Lit: A. Rowan, „Georgian Edinburgh II", în „*Country Life*", CXLII, 1967, pp. 1052—1055.

93. PROPILEELE, MÜNCHEN. De Leo von Klenze, 1848—1860.
Inspirate din intrarea cu colonade a Acropolisului de la Atena (avînd însă în plus cele două turnuri). Propileele din München au fost concepute ca un monument închinat eliberării Greciei de sub jugul otoman și dezvoltării ei sub Otto de Bavaria. Se înalță în Königsplatz, între clădirile construite de Klenze într-un stil ionic de început (mai degrabă paladian decît elen), o „Glyptothek", construită între anii 1816 și 1830 și clădirea expoziției corintiene, construită de Georg Friedrich Ziebland între anii 1838 și 1845, într-un stil mai purist; (azi Antikenmuseum).
Lit: O. Hederer, *Leo von Klenze*, München, 1964, p. 342.

4. CATEDRALA, IARNA. De Ernst Ferdinand Oehme, 1821. Ulei pe pînză, 127×100 cm. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
Arhitectura este similară cu cea a Catedralei din Meissen. Din punct de vedere artistic, Oehme îi datorează mult lui Caspar David Friedrich, avînd însă o atitudine cu totul diferită față de creștinătatea medievală.
Lit: R. Mattausch în W. Hofmann, ed., *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, Frankfurt pe Main, 1974, pp. 28—29; „*La peinture allemande à l'époque du Romantisme*", cat. exp., Orangerie, Paris, 1976—1977, no. 151.

95. BISERICA GOTICĂ ÎN RUINE. De Karl Blechen, 1826. Ulei pe pînză. 129×96 cm. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
Lit: Gertrud Heider, *Carl Blechen*, Leipzig, 1970, p. 19; „*La peinture allemande à l'époque du Romantisme*", cat. exp., Paris, 1976—1977, no. 5.

96. CRIPTA DIN SAN MARTINO DEI MONTI, ROMA. De François-Marius Granet, 1806. Ulei pe pînză, 125×158 cm. Montpellier, Musée Fabre.
După cum el însuși mărturisește, acesta este primul tablou important pe care Granet l-a pictat după plecarea lui la Roma, în 1802 (*Autobiographie*, MSS. Musée Arbaud, tipărit ca serial în „*Le Temps*", 28 septembrie—28 octombrie 1872).

97. INTERIOR AL MUZEULUI MONUMENTELOR FRANCEZE. De J.-L. Vauzelle, c. 1815. Acuarelă, 29,6—44,7 cm. Paris, Muzeul Luvru, Cabinet des dessins.
Lit: Marcel Aubert în L. Hautecœur, *Le Romantisme et l'art*, Paris, 1928, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

98. TURLA DE BISERICĂ. De Joseph Mallord William Turner, c. 1826. Acuarelă 30,5×49 cm. Londra, British Museum. Biserica a fost identificată cu cea din Grantham însă această apropiere este îndoielnică.
Lit: „*Turner in the British Museum — Drawings and Watercolours*“, cat. exp., British Museum, Londra, 1975, no. 108.

99. RENAȘTEREA DE AZI A ARHITECTURII CREȘTINE. De Augustus Welby Northmore Pugin, 1843. Gravură, 20,1×25,4 cm. Frontispiciu la *An Apology for the Revival of Christian Architecture* a lui Pugin, Londra, 1843, ilustrînd douăzeci și cinci de biserici pe care el le proiectase încă din 1836.

100. BISERICA SFÎNTULUI AUGUSTIN DIN RAMSGATE. De Augustus Welby Northmore Pugin, 1845—1850.
Pugin a proiectat și a construit această biserică pe cheltuiala sa lîngă The Grange, casa pe care și-a construit-o el însuși în 1844.
Lit: J. Newman, „*North East and East Kent*“ (în N. Pevsner, ed., *The Buildings of England*, vol. 39), Harmondsworth, 1969, pp. 406—409.

101. a. DESEN HERALDIC LA *LUKAS-BUND*. De Friedrich Overbeck, 1809.
Litera „W“ de pe cheia de boltă vine de la cuvîntul „Wahrheit“ (Adevăr); literele „H W P O V S“ de pe arcadă reprezintă inițialele membrilor care au format „Frăția Sfîntului Luca“ din Viena, în 1809: Hottinger, Wintergerst, Pforr, Overbeck, Vogel și Sutter.
Lit: K. Andrews, *The Nazarenes*, Oxford, 1964, p. 2.

101 b. FRONTISPICIU LA „ADEVĂRATELE PRINCIPII ALE ARHITECTURII ASCUȚITE SAU CREȘTINE“. De Augustus Welby Northmore Pugin, 1841. Gravură, 25,4×20 cm.

102. INTRAREA LUI RUDOLF DE HABSBURG ÎN BASEL, ÎN 1273. De Franz Pforr, 1808—1810. Ulei pe pînză, 90,5×118,9 cm. Frankfurt pe Main, Städelsches Kunstinstitut.
Lit: „*La peinture allemande à l'époque du Romantisme*“, cat. exp., Orangerie des Tuileries, Paris, 1976—1977, no. 169.

103. FRANZ PFORR. De Friedrich Overbeck, 1810. Ulei pe pînză, 62×47 cm. Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.
Lit: K. Andrews, *The Nazarenes*, Oxford, 1964, p. 98; „*Die Nazarener*“, cat. exp., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt pe Main 1977, no. D 15.

104. TRIUMFUL RELIGIEI ÎN ARTE. De Friedrich Overbeck, 1831—1840. Ulei pe pînză, 389×390 cm. Frankfurt pe Main, Städelsches Kunstinstitut.
După cum sugerează Keith Andrews, pictorul s-a inspirat probabil din poemul lui A. W. Schlegel *Der Bund der Kirche mit den Künsten* scris în 1811.

Scanned with OKEN Scanner

Overbeck a publicat un pamflet în care stabileşte identitatea figurilor din tablou şi explică semnificaţia celorlalte elemente inclusiv biserica gotică neterminată (retipărit în M. Howitt, *Friedrich Overbeck*, Freiburg, 1886, vol. II, pp. 61—72).
Lit: K. Andrews, *The Nazarenes*, Oxford, 1964, pp. 126—127; „*Die Nazarener*" cat. exp., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt pe Main, 1977, no. F 19.

105. FAMILIA SFÎNTULUI ION BOTEZĂTORUL VIZITÎND SFÎNTA FAMILIE. De Julius Schnorr von Carolsfeld, 1817. Ulei pe pînză, 123×102 cm. Dresda Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
Lit: „*La peinture allemande à l'époque du Romantisme*", cat. exp., Orangerie des Tuileries, Paris, 1976—1977, no. 232.

106. BINELE ŞI RĂUL. De Victor Orsel, 1823—1832. Ulei pe pînză, 315×205 cm. Lyon, Musée des Beaux Arts.
Lit: H. Dorra, „*Le Bien et le Mal*" d'Orsel" în „*Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*", V, 1975, pp. 291—302; idem în „*Die Nazarener*" cat. exp., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt pe Main, 1977, p. 340.

107. RIENZI JURÎND SĂ OBŢINĂ DREPTATE PENTRU MOARTEA TÎNĂRULUI SĂU FRATE, UCIS ÎNTR-O ÎNCĂIERARE ÎNTRE CEI DIN COLONNA ŞI ORSINI. De William Holman Hunt, 1849. Ulei pe pînză, 86,3×122 cm. Colecţia Doamnei E. M. Clarke.
Un citat din romanul lui Bulwer Lytton *Rienzi, The Last of the Tribunes* a fost tipărit în catalog, la prima expunere a tabloului, la Academia Regală, în anul 1849.
Lit: W. Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londra, 1905, I, p. 114; „*William Holman Hunt*", cat. exp., Walker Art Gallery, Liverpool şi Victoria şi Albert Museum, Londra, 1969, no. 12.

108. ABATIA FONTHILL, VEDERE A FAŢADELOR VESTICE ŞI NORDICE. De T. Higham, după John Martin, 1823. Gravură, 15,4×20,3 cm.
Publicată în lucrarea lui John Rutter *Delineations of Fonthill and its Abbey*, Londra. 1823, p. 66; pentru clădire, vezi H. A. N. Brockman, „*The Caliph of Fonthill*", Londra, 1956.

109. LÖWENBURG, SCHLOSSPARK WILHELMS HOCHE, KASSEL. De Heinrich Christoph Jussow, 1790—1799.
Un „muzeu de antichităţi gotice din vremea lui Charlemagne şi pînă la Albrecht Dürer" a fost organizat la Kassel de către profesorul Raspe, înainte de 1768. Însă landgraful Wilhelm IX von Hessen, pentru care a fost construit Löwenburg, pare să fi avut un gust pentru medievalism şi grădini de peisaj cu rădă-

Scanned with OKEN Scanner

cini adînc înfipte în Anglia (mama lui a fost fiica lui George II) pe care a vizitat-o în 1775 și unde l-a trimis pe arhitectul curții sale, Jussow, într-o călătorie de studii, în 1785. Pentru Löwenburg s-a ales un amestec de stiluri, dîndu-i-se înfățișarea unei clădiri modificate treptat și mărite de-a lungul anilor. În interior, se găseau obiecte medievale autentice printre diverse piese proiectate de Jussow într-un delicat stil neo-gotic.
Lit: Hans Vogel, „*Heinrich Christoph Jussow*, cat. exp., Hessischen Landesmuseum, Kassel, 1958—1959, pp. 18—23; Heinz Biehn, *Die Löwenburg im Schlosspark Wilhelmshöhe*, Berlin, 1965.

110. FRANZENBURG, LAXENBURG, LÎNGĂ VIENA. De Franz Jäger, 1798—1801.
Ridicată pentru Franz II, împărat al Austriei, parte din fragmente de clădiri medievale și post-medievale, sub îndrumarea lui Franz Jäger care s-a consultat, probabil, cu secretarul particular al împăratului, Michael Rieder. Stilul gotic fusese deja adoptat pentru redecorarea bisericii „Deutsche Ritterordens“ (1720) și pentru „Minoritenkirche“ (1784—1789) din Viena. Proiectată însă ca element într-un parc de peisaj, Franzenburg apare în tradiția renașterii gotice britanice.
Lit: J. Zykan, *Laxenburg*, Viena, 1969.

111. SFÎNTA ALIANȚĂ. De Heinrich Olivier, 1815. Guașă, 44×35 cm. Dessau Staatliche Galerie. (Fotografia: Réunion des Musées Nationaux.)
Inspirat din articolul „Österreich und Deutschland“ scris de istoricul oficial al lui Metternich în 1815, pe nume Hormayr, îi reprezintă pe cei trei semnatari ai Sfintei Alianțe: (de la stînga la dreapta) Franz II al Austriei, Alexandru I al Rusiei și Wilhelm III al Prusiei.
Lit: K. Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg, 1952, pp. 143—144; „*La peinture allemande à l'époque du Romantisme*“, cat. exp., Paris, 1976—1977, no. 160.

112. CASTELUL WINDSOR, BERKSHIRE.
Exteriorul, așa cum e văzut de la distanță, i se datorează aproape în întregime lui Sir Jeffrey Wyatville, care a înălțat Turnul Rotund și Partea Superioară, creînd un profil de creneluri și turnuri, între anii 1824 și 1837.

113. CASTELUL NEUSCHWANSTEIN, BAVARIA. De Christian Jank, Eduard Riedel și Georg Dollmann, 1869—1886.
Ludwig II al Bavariei l-a angajat pe Christian Jank, pictor de peisaj la teatrul curții din München, să-i proiecteze castelul în 1869, modificat în decursul construcției sub direcția lui Eduard Riedel și, începînd cu 1874, a lui Georg Dollmann.

Scanned with OKEN Scanner

Lit: H. Biehn, *Residenzen der Romantik*, München, 1970, pp. 288—299; „*König Ludwig II. und die Kunst*“, cat. exp., Residenz, München, 1968.

114. CAMERA LORZILOR, SALA TRONULUI, LONDRA. De Augustus Welby Northmore Pugin, c. 1846. Concursul pentru desemnarea celui care va reconstrui Casele Parlamentului, după focul din 1834, a fost cîştigat de Charles Barry, cu proiecte desenate de Pugin. La crearea clădirii, Barry are meritul proiectării structurii, Pugin concepînd planul detaliilor (şi mai ales al celor decorative).
Lit: P. Stanton: *Pugin*, Londra, 1971; J. Mordaunt Crook şi M. H. Port, *The History of the King's Works*, Londra, 1973, vol. VI, pp. 573—626; M. H. Port, ed., *The Houses of Parlament*, New Haven şi Londra, 1976.

115. SIR FRANCIS SKYES ŞI FAMILIA LUI. De Daniel Maclise, 1837. Acuarelă, 112,3×64,7 cm. Colecţia lui Sir Francis Skyes Bart. (Fotografia National Portrait Gallery.)
Lit: Ann Crookshank and the Knight of Glin, „*Irish Portrait 1660—1860*“, cat. exp., Dublin şi alte loc., 1969—1970, no. 110.

116. SERVICIU PENTRU OŢET ŞI UNTDELEMN. Producţie franceză, c. 1825. Bronz aurit şi sticlă. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

117. ROMANŢA. De F.-S. Delpech, după Alexandre-Evariste Fragonard, 1824. Litografie. Paris, Bibliothèque Nationale.

118. PAOLO ŞI FRANCESCA. De Marie-Philippe Coupin dela Couperie, 1812. Ulei pe pînză 101×82 cm. Arenenberg, Musée Napoléon. Pînză expusă la Salonul din 1812 şi achiziţionată în 1813 de către Împărăteasa Josefina. O gravură după ea a fost publicată în lucrarea lui C. P. Landon, *Salon de 1812*.
Lit: Wolfgang Hartmann, „Dantes Paolo und Francesca als Liebespaar“ în „*Beitrage zur Kunst des 19. und 20 Jahrhunderts*“ (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch, 1968—1969), Zürich, 1970, pp. 13—15.

119. PAOLO ŞI FRANCESCA. De Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1819. Ulei pe pînză, 48×39 cm. Angers, Musée des Beaux Arts.
Ingres a pictat prima versiune a acestei compoziţii (azi la Musée Condé, Chantilly), c. 1814. Tabloul ilustrat aici este a doua versiune comandată de la Societé des Amis des Arts ai cărei membri nu au fost totuşi mulţumiţi cu el, schimbîndu-l cu una dintre operele pe care contele Turpin de Crissé le-a pictat mai tîrziu. Se cunosc patru versiuni ulterioare. Cele două figuri principale asumă în toate versiunile aceeaşi

Scanned with OKEN Scanner

poză (inspirată, probabil de ilustrațiile lui Flaxman la Dante).
Lit: R. Rosenblum, *Ingres*, Londra și New York, 1967, p. 112; „*Ingres*" cat. exp., Petit Palais, Paris, 1967—1968, Nota 110; Wolfgang Hartmann, „Dantes Paolo und Francesca als Liebespaar" în „*Beitrage zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*" (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch, 1968—1969), Zürich, 1970, p. 15.

120. ROGER ELIBERÎND-O PE ANGELICA: De Jean-Auguste-Dominique Ingres 1819. Ulei pe pînză, 147 × 190 cm. Paris, Muzeul Luvru.
Cu toate că acest tablou a fost aspru criticat în presă, la prima lui expunere la Salonul din 1819, a fost cumpărat pentru colecția lui Ludovic al XVIII-lea la sfatul contelui de Blacas, ambasadorul francez la Roma. Ingres a pictat ulterior două versiuni ale subiectului (una pictată înainte de 1839 care se află la National Gallery, Londra, cealaltă 1841 la Musée Ingres, Montauban).
Lit: „*Ingres*", cat. exp., Petit Palais, Paris, 1967—1968, no. 107.

121. INTRAREA CRUCIAȚILOR ÎN CONSTANTINOPOL, 1204. De Eugène Delacroix 1840. Ulei pe pînză, 410×498 cm. Paris, Musée du Louvre.
Una dintre cele mai mari pînze dintre numeroasele comandate pentru La Salle des Croisades de la Versailles, organizată la sugestia lui Ludovic-Filip în 1837, ca tribut adus nobililor legitimiști. (Blazoanele familiilor care avuseseră strămoși cruciați au fost așezate pe steaguri). În 1885 tabloul lui Delacroix a fost mutat la Luvru, fiind înlocuit cu o copie la Versailles.
Lit: Delacroix Exhibition, no. 297; „Le style néo-gothique sous Louis-Philippe, deux commandes officielles" în „*L'Information d'histoire de l'art*", 1974, pp. 66—73.

122. ATELIERUL LUI JACQUES-LOUIS DAVID. De Pierre-Nolasque Bergeret, c. 1805. Litografie. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
Lit: Thomas Arnauldet, „Estampes satiriques" în „*Gazette des Beaux Arts*", III, 1859, p. 113.

123. EXHUMAREA OSEMINTELOR SCOASE DIN MORMINTELE REGALE DE LA SAINT-DENIS De François-Joseph Heim, 1822. Ulei pe pînză, 67×45 cm. Sceaux, Musée de l'Ile de France.
Schiță pentru sau mai probabil, versiunea redusă a unui tablou de Heim din sacristia capelei abației de la Saint-Denis (azi într-o condiție trist de întunecată, în ciuda restaurărilor recente). O ordonanță regală dată la 24 aprilie 1816, a hotărît ca osemin-

Scanned with OKEN Scanner

tele scoase din mormintele regale de la Saint-Denis în anul 1793 și aruncate într-un șanț; afară din biserică, să fie exhumate și reașezate la locul lor. Au fost ceremonios redate bisericii la 18 ianuarie 1817. Heim a început să lucreze din proprie inițiativă la un tablou înfățișînd evenimentul, la fel de mare cu cele ce existau deja în sacristia de la Saint-Denis, primind ulterior comanda să-l termine, de la Ministerul Afacerilor Interne. Opera a fost expusă la Salonul din 1822, iar figurile din prim plan pot fi identificate conform respectivului „*livret*": Cancelarul Franței, Marchizul de Dreux Brézé, maestru de ceremonii, Contele de Pradel, director general „de la Maison du Roi", Domnii Delaporte, Lalanne și Claire, „*conseillers d'état*" Domnii Sallier și A. de Pastoret, „*maîtres des requêtes*".
Lit: „M. de Saint-Santin" (Ph. de Chennevières), „M. Heim în „*Gazette des Beaux Arts*", XXII, 1867, p. 44; J. Bottineau: „Le décor de tableaux à la sacristie de l'ancienne abbatiale de Saint-Denis", în „*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*", 1973, pp. 276—277.

124. SOLDATUL ȚĂRAN. De Èmile-Jean-Horace Vernet, 1820. Ulei pe pînză, 55×46 cm. Londra, Wallace Collection.
Pictat ca pandativ la tabloul *Le soldat de Waterloo* în 1818 (care nu se știe unde se găsește astăzi). Au fost ambele expuse în atelierul artistului, în 1822.
Lit: Jouy & Jay, *Salon d'Horace Vernet*, Paris, 1822, pp. 96—100.

125. GARDA ELVEȚIANĂ DE LA LUVRU. De Théodore Géricault, 1819. Litografie, 19,3×32,8 cm. New Haven, Yale University Art Gallery.
Se spune că Géricault și-a găsit inspirația într-un articol publicat în ziarul de opoziție „*Le Constitutionnel*" în 1817. Charles Clément, susține că vederea din fundal a palatului Tuileries a fost desenată de Horace Vernet.
Lit: K. H. Spencer, „*The Graphic Art of Géricault*", cat. exp., Yale University Art Gallery, New Haven, 1969, no. 11.

126. ALLONS ENFANTS DE LA PATRIE! De Ary Scheffer, 1825. Ulei pe carton gros, 48×66,5 cm. Dordrecht, Museum Ary Scheffer.
Există probabil o legătură între această schiță și tabloul *Le Chant de départ* (Museum Ary Scheffer, Dordrecht), după care Engelmann a publicat o litografie.

127. HENRI DE LA ROCHEJAQUELIN. De Pierre-Narcisse Guérin, 1817. Ulei pe pînză 216×142 cm. Cholet, Musée Municipal.
La vîrsta de 21 de ani, Henry de la Rochejaquelin a devenit general-șef al armatei contrarevoluționare vendeene, fiind ucis însă la 4 martie 1794 de un soldat

Scanned with OKEN Scanner

republican căruia îi cruţase viaţa. Tabloul reprezintă unul dintr-o serie de portrete de generali vendeeni, comandate mai multor artişti din partea lui Ludovic al XVIII, în 1816.
Lit: „*French Painting 1774—1830*“, no. 95.

128. HENRIC AL IV-LEA ŞI AMBASADORUL SPANIOL. De Richard Parkes Bonington, c. 1827 Acuarelă, 16×17 cm., Londra, colecţie Wallace.
Variantă sau studiu preliminar la tabloul în ulei pe care Bonington l-a expus la Salonul parizian din 1827 (se află tot în colecţia Wallace). În 1817, Ingres a expus primul din cele cîteva tablouri avînd acelaşi subiect (azi la Petit Palais, Paris) care e amintit de Hardouin de Beaumont de Péréfixe, în *Histoire d'Henri le Grand* (1661), retipărită frecvent sub Restauraţie; trei ediţii au fost publicate în 1816.
Lit: A. Shirley, Bonington, London, 1940, p. 106.

129. CARDINALUL DE RICHELIEU. De Paul Delaroche, 1829. Ulei pe pînză 55×98 cm., Londra, colecţia Wallace.
Expus pentru prima dată la salonul din 1831 alături de „*Moartea Cardinalului Mazarin*“ (tot în colecţia Wallace). Cu toate că subiectul fusese tratat de scriitori anteriori pictorului (dintre care cel mai important a fost Voltaire), Delaroche pare să se fi oprit la descrierea foarte colorată pe care a făcut-o Alfred de Vigny în romanul său „*Cinq Mars ou une conspiration sous Louis XIII*“ Paris, 1826, capitolul XXV.

130. CASA POMPEIIANĂ, ASCHAFFENBURG. De Friedrich von Gärtner, 1841—1846. (Fotografia: Verwaltung der Staatliche Schlösser, Gärten u. Seen, Munich.) Ludwig I de Bavaria l-a angajat pe Gärtner să proiecteze Casa Pompeiiană în anul 1839. Se pare că lucrările au început doi ani mai tîrziu, iar în 1844 Gärtner a vizitat oraşul Pompeii.
Lit: K. Eggert, *Friedrich von Gärtner, der Baumeister König Ludwigs I*, München, 1963, pp. 171, 183; P. Werner, *Pompeii und die Wanddekoration der Goethezeit*, München, 1970, pp. 95—99.

131. REPETIŢIE LA „*LE JOUEUR DE FLÛTE*“ ÎN CASA POMPEIIANĂ A PRINŢULUI NAPOLEON. De Gustave Boulanger, 1861. Ulei pe pînză 83×130 cm., Versailles, Musée National.
Le Joueur de flûte, piesă de Emile Augier cu un prolog de Théophile Gautier, a fost jucată la 14 februarie 1860 în casa construită şi mobilată complet de curînd pentru Prinţul Napoleon după proiectul lui Alfred-Nicolas Normand.
Lit: Marie-Claude Dejean de la Batie, „La maison pompéienne de Prince Napoleon, Avenue Montaigu“ în „*Gazette des Beaux Arts*“ LXXXVII, 1976, pp. 127—134.

Scanned with OKEN Scanner

132. DESCOPERIREA LA POMPEII. De Hyppolyte-Alexandre-Julien Moulin, 1863. Bronz, 187 cm. înălțime. Paris, Muzeul Luvru.

133. ERUPȚIA VEZUVIULUI, 24 august 79. E. N. De Pierre-Henri de Valenciennes, 1813. Ulei pe pînză, 147,3×195,6 cm. Londra, Domnii Marshall Spink.
Lit: R. Mesuret, „*Pierre-Henri de Valenciennes*", cat. exp., Musée Paul Dupuy, Toulouse, 1956—1957, no. Ivii: „*Burlington Magazine*", December 1972: supplement, „*Works of Art on the Market*", pl. Iviii.

134. ULTIMA ZI A ORAȘULUI POMPEII. De Karl Pavlovici Bryullov, 1830—1833. Ulei pe pînză, 456 × 651 cm. Leningrad, Muzeul Rus.
Se spune că Bryullov a început să lucreze la schița acestei compoziții imediat după ce a auzit opera lui Pacini *Ultimo giorno di Pompeia* în Neapole, în 1827. A pictat uriașa pînză la Roma, terminînd-o în 1833, cînd a expus-o publicului în atelierul său și apoi în diverse orașe italiene înainte de a o trimite la Paris și la St. Petersburg. Pentru o descriere italienească foarte entuziastă, vezi G. Mosconi în *Ricoglitore italiano e straniero*, II, 1834, pp. 349—353.
Lit: „*La peinture russe à l'époque romantique*", cat. exp., Grand Palais, Paris, 1977, no. 12 (doar schița este expusă).

135. ANTIOCHUS ȘI STRATONICE. De Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1840. Ulei pe pînză 57×98 cm. Chantilly, Musée Condé.
Subiectul luat din Plutarh, fusese pictat de numeroși artiști încă din Renaștere și mai recent, de către J.-L. David (École des Beaux-Arts, Paris) și A.-L. Girodet-Trioson (pierdut). În 1807, el l-a atras pe Ingres (desenul se află la Luvru). În 1834, i s-a comandat din partea ducelui d'Orléans să picteze tabloul ilustrat aici, ca pandativ la pînza lui Delaroche *Asasinarea ducelui de Guise*. Au supraviețuit numeroase desene ale acestei compoziții (vezi „*Ingres*", cat. exp., Petit Palais, Paris 1967—1968, numerele 184—189.)
Lit: W. Stechow, „The Love of Antiochus with faire Stratonica in „*Art Bulletin*", XXVII, 1945, pp. 221—237; idem, „Addenda to the love of Antiochus ..." in „*Bulletin du Musée National de Varsovie*", V, 1964, pp. I — II, R. Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, London, 1967, p. 146; J. Conolly Jr., *Ingres Studies: Antiochus and Stratonice*, Ann Arbor 1976.

136. DREPTATEA LUI TRAIAN. De Eugène Delacroix, 1840. Ulei pe pînză 490×390 cm. Rouen, Musée des Beaux Arts.
Inspirată din *Purgatoriul* lui Dante, cîntul X, în traducerea lui Antony Deschamps (1829).
Lit: Delacroix Exhibition, no. 238.

Scanned with OKEN Scanner

137. CLEOPATRA ȘI ȚĂRANUL. De Eugène Delacroix, 1838. Ulei pe pînză, 98×127 cm. Chapel Hill, North Carolina, The William Hayes Ackland Memorial Art Center.
Inspirat de dialogul dintre Cleopatra și țăranul, din ultimul act al piesei *Antonius și Cleopatra*. Lee Johnson sugerează că Cleopatra seamănă cu tragediana Rachel.
Lit: J. C. Sloane, „Delacroix's Cléopatre", în „*Art Quarterly*", xxiv, 1961, pp. 124—128; Lee Johnson, „*Delacroix*", cat. exp., The Art Gallery of Toronto, National Gallery of Canada, Ottawa, 1962—1963, no. 6; Delacroix Exhibition, no. 280.

138. ATTILA ȘI HOARDELE LUI BARBARE CĂLCÎND ÎN PICIOARE ITALIA. De Eugène Delacroix, 1843—1847. Ulei și ceară pe ghips. Paris, Palais Bourbon, Library.
Lit: Lee Johnson, *Delacroix*, New York, 1963, pp. 90—103; R. Huyghe, *Delacroix*, Londra, 1963, pp. 375—383.

139. MEDEEA. De Eugène Delacroix, 1838. Ulei pe pînză, 260×165 cm. Lille Musée des Beaux Arts. (Fotografie: Giraudon).
„Médéé m'occupe" (Mă preocupă Medeea), scria Delacroix în jurnalul său la data de 4 martie 1824, însă din cîte se cunoaște nu a început să lucreze la tablou înainte de 1836.
Lit: J. Seznec, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford, 1957, p. 73; R. Huyghe, *Delacroix*, Londra, 1963, pp. 333—334, 348; Delacroix, Exhibition, no. 245.

140. AVANPOSTUL. De Georg Friedrich Kersting, 1815. Ulei pe pînză, 46×35 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.
Cele trei figuri sînt Theodor Körner, Friedrich Friesen și Ferdinand Hartmann, uciși în *Freiheitskrieg*.
Lit: K. Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg, 1952, p. 106— .

141. „*CHASSEUR*" ÎN PĂDURE. De Caspar David Friedrich, 1814. Ulei pe pînză 65,7×46,7 cm. Bielefeld, colecție particulară.
Pictat în timpul ocupației orașului Dresda de către trupele franceze, a fost expus în martie, 1814, la o expoziție de artă patriotică, în Dresda și la Berlin, către sfîrșitul anului.
Lit: Börsch-Supan/Jähnig, no. 207.

142. MORMÎNTUL LUI HERMANN. De Caspar David Friedrich, c. 1813—1814. Ulei pe pînză, 49×70 cm. Bremen, Kunsthalle.
Sarcofagul poartă o inscripție (care nu mai poate fi citită astăzi): „Deine Treue und Unüberwindlichkeit als Krieger sey uns immer ein Vorbild" („Credința și spiritul tău de nebiruit să ne fie întotdeauna

Scanned with OKEN Scanner

pildă"). Într-un alt tablou cu același subiect și aceeași dată (Kunsthalle, Hamburg), un șarpe pictat în culorile Franței se tîrăște peste sarcofagul lui Hermann, înconjurat de mormintele celor căzuți în *Freiheitskrieger*.
Lit: Börsch-Supan/Jähnig, no. 206.

143. MORMÎNTUL LUI ULRICH VON HUTTEN. De Caspar David Friedrich, 1823—1824. Ulei pe pînză, 93×73 cm. Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.
Lit: Börsch-Supan/Jähnig, no. 316.

144. BEFREIUNGSHALLE, KELHEIM. Proiectat de Leo von Klenze și construit între anii 1842—1863. Ludwig I de Bavaria l-a însărcinat pe Friedrich von Gärtner în 1836 să proiecteze un monument în cinstea vestitului *Freiheitskrieg*. În 1842, s-a pus fundația de piatră, însă s-a lucrat prea puțin la el înainte de 1847, anul morții lui Gärtner. Leo von Klenze a fost însărcinat să preia proiectul, iar el a executat niște planuri noi și diferite. Statuile care înfățișează rasele germanice *(Volkstäme)* așezate în vîrful stîlpilor exteriori au fost sculptate de Johann Halbig, în material local (piatră). Statuile zeițelor victoriei așezate de jur împrejur, în interior, au fost sculptate în marmură după modele aparținînd lui L. M. Schwanthaler (vezi Frank Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler*, München, 1970).
Lit: M. Fischer, *Befreiungshalle in Kelheim*, München, 1971.

145. MONUMENT DEDICAT RĂZBOIULUI DE ELIBERARE (FREIHEITSKRIEG), BERLIN. De Karl Friedrich Schinkel. Gravură, c. 1820.
Statuile au fost turnate în fier după modelele lui Christian Daniel Rauch, Christian Friedrich Tieck și Ludwig Wilhelm Wichmann.
Lit: P. O. Rave, *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, vol. III, *Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wochnbau und Denkmäler*, Berlin, 1962, pp. 270—296; P. Bloch, „Sculptures néo-gothique en Allemagne" în „*Revue de l'Art*", nota 21, 1973, pp. 71—79.

146. RECONSTRUCȚIA NAVEI ȘI VESTIBULULUI CATEDRALEI DIN KÖLN. De Leissner, după Georg von Moller, 1813. Gravură.
Georg von Moller a executat o serie de desene ale catedralei din Köln, precum și proiecte pentru terminarea ei, în colaborare cu Sulpiz Boisserée, care a publicat gravuri după ele în *Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln*, Stuttgart, 1823.
Lit: W. D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*, Oxford, 1965, pp. 275—284.

Scanned with OKEN Scanner

147. MONUMENT ÎNCHINAT LUI HERMANN DE E. J. BANDEL. De J. Giere, 1875. Litografie.
Ideea de a înălța un monument conducătorului german Hermann (numit Arminius de Tacitus) a fost dezbătută în anii 1780 și reactualizată imediat după *Freiheitskrieg*, de către Karl Friedrich Schinkel. În 1819, Ernst von Bandel (pe atunci de nouăsprezece ani) a început să lucreze la proiectele unei statui pe care a fost însărcinat pînă la urmă să o execute în anul 1835. Proiectul a fost finanțat de membrii „Hermannsverein", o organizație patriotică cu membri în toate țările de limbă germanică, alegîndu-se amplasamentul ei în Teutoburger Wald lîngă Detmold, în Westfalia. Uriașa plintă neo-medievală a fost terminată în 1846 și statuia a fost finalmente așezată la locul ei, în 1875.
Lit: Hans Schmidt, *Das Hermannsdenkmal im Spiegel der Welt*", Detmold, 1975; M. Trachtenberg, *The Statue of Liberty*, Londra și New York, 1976, pp. 96—98.

148. PREDICA HUSITĂ. De Carl Friedrich Lessing, 1836. Ulei pe pînză, 230×290 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum.
Scenă din războiul din 1419—1436 dintre Sfîntul Părinte de la Roma și husiții din Boemia. Lessing avea să picteze și alte scene din istoria religioasă: *Judecata lui Huss* (1842, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt), *Huss pe rug* (1850), *Luther arzînd bula papală* (1853 și 1868), *Disputa dintre Luther și Eck* (1867, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe).
Lit: I. Markowitz, „*Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf: Die Düsseldorfer Malerschule*", Düsseldorf, 1969, no. 228; H. Gagel în „*Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/9*", cat. exp., Schloss Charlottenburg, Berlin, 1972—1973, pp. 119—120.

149. CONTELE FRANCESCO TEODORO ARESE ÎN ÎNCHISOARE. De Francesco Hayez, c. 1827. Ulei pe pînză, 151×116 cm. Colecție particulară.
Contele Arese (1778—1835) a fost arestat în 1822, închis în Spielberg, iertat și eliberat în 1825.

150. GRECIA PE RUINELE DE LA MISSOLONGHI. De Eugène Delacroix, 1826. Ulei pe pînză, 213×142 cm, Bordeaux, Musée des Beaux Arts.
Expusă la Paris „au profit des Grecs" (spre întrajutorarea grecilor) în 1826, la Londra în Hobday's Gallery of Modern Art în 1829 și din nou la Paris la Musée Colbert, în 1830. Titlul greșit *La Grèce expirant* ... i-a fost dat la sfîrșitul secolului al XIX-lea.
Lit: „*French Painting* 1774—1830", no. 39.

151. FEMEILE DIN SOULI. De Ary Scheffer, 1823. Ulei pe pînză, 23×30 cm. Dordrecht, Museum Ary Scheffer.

Scanned with OKEN Scanner

O schiță preliminară la acest tablou de mari dimensiuni (azi la Luvru) expus la Salonul din 1827—1828, alături de alte două, avînd tot subiecte grecești, *„Jeunes filles grecques implorant la protection de la Vierge pendant un combat“* (*„Tinere grecoaice implorînd protecție Fecioarei în timpul unei lupte“*) și *„Les débris de la garrison de Missolonghi au moment de mettre le feu à la mine qui doit les faire périr“* („Resturile garnizoanei de la Missolonghi în momentul aprinderii minei care trebuie să le aducă pieirea“); (schița se află la Dordrecht).
Există la Muzeul Fodor din Amsterdam un tablou nedatat al lui Scheffer înfățișînd refugiați greci pe mare. O descriere a masacrului soulioților sub comanda lui Ali-Pașa în 1804 a apărut în lucrarea lui F.-C.-H.-L.-Pouqueville, *Histoire de la régéneration de la Grèce*, Paris, 1824, din care s-a inspirat N.-L. Lemercier cînd a scris *Les Martyrs de Souli ou l'Epire moderne : Tragédie en cinq actes*, Paris, 1825. Lemercier s-a plîns că piesa nu a fost jucată deoarece autoritățile s-au opus.

152. RUȘI ÎNGROPÎNDU-ȘI MORȚII. De David Scott, 1832. Ulei pe pînză, 49×91 cm. Glasgow, Colecția Universității din Glasgow.
Expusă la Academia Regală din Scoția sub titlul *Polonezii s-au comportat cu noblețe iar generalul rus a solicitat un armistițiu pentru a-și îngropa morții.* O inscripție pe verso (care nu se mai vede azi) spune că „a fost sugerată de un paragraf dintr-un ziar“. Lit: The Romantic Movement, cat. exp., Tate Gallery, London, 1959, no. 329.

153. FINIS POLONIAE. De Dietrich Monten, 1832. Ulei pe pînză, 43×52 cm Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie.

154. OFIȚERUL POLONEZ. De Léon Cogniet, c. 1831. Acuarelă, 25×19 cm. Londra, colecție Wallace.
Probabil că tabloul este cel intitulat *Poloniae* și expus la Salonul din 1831. Jazet a publicat o litografie după el în 1831. Alte litografii făcute ulterior, pretind că reprezintă un polonez, un rus sau un maghiar. Una dintre ele, publicată la Londra, în 1853, poartă numele lui Alexandre Rypinski, poetul care a luptat în insurecția polonă 1830—1831. Henryk Rodakowsky (elev de-al lui Cogniet) a folosit compoziția într-un tablou de mari dimensiuni care îl înfățișează pe H. Dembinski, conducătorul răscoalei maghiare de la 1848. El a fost expus la Salonul din 1852 de la Paris și se află azi la Muzeul Național din Cracovia. Printre alte tributuri pe care francezii le-au adus polonezilor se numără și o sculptură în marmură aparținînd lui Antoine Etex, *„La Pologne enchaînée implore ses libérateurs“* (*„Polonia înlănțuită își imploră eliberatorii“*) care a fost reintitu-

Scanned with OKEN Scanner

lată *Olympia* din ordinul guvernului cînd la expunerea ei la Salonul din 1842 a fost cumpărată de Coroană.
(vezi Antoine Etex, *Souvenirs d'un artiste*, Paris, 1877, p. 317).
Lit: A. Ryskiewicz, „Jean Gigoux i Romantyczny typ portreta wodza Zwyciezonej armii" în *„Biuletyn Historii Sztuki"*; XXIII, 1961, pp. 57—62.

155. 28 IULIE: LIBERTATEA CONDUCÎND POPORUL. De Eugène Delacroix, 1830. Ulei pe pînză, 259×325 cm. Paris, Muzeul Luvru. (Fotografie: Réunion des Musées Nationaux.)
La data de 18 octombrie 1830, Delacroix remarca într-o scrisoare adresată fratelui său: „Am ales un subiect modern, o baricadă ... și dacă n-am luptat și n-am cîștigat bătălii pentru țara mea pot cel puțin, să pictez pentru ea." Într-o scrisoare datată 6 decembrie, el afirma că opera este aproape terminată. A fost expusă la Salonul din 1831. S-a sugerat adesea că pictînd figura Libertății, artistul s-a inspirat în parte din poemul lui Auguste Barbier *La curée*, publicat cîteva săptămîni înainte ca Delacroix să înceapă să lucreze la tablou.
Lit: *„French Painting* 1774—1830", no. 41.

156. AUX ARMES CITOYENS! De Nicolas-Toussaint Charlet, 1830. Litografie, Paris, Bibliothèque Nationale.

157. AMNISTIE, 1832. De Paul Huet, 1832. Litografie, 25,8×36 cm. Paris, Bibliothèque Nationale.
Publicată întîi în ziarul *Caricature* al lui Philipon, la 8 noiembrie 1832, cu inscripția: „Amnistie pleine et entière accordée par la mort en 1832, sou le règne de très-haut, très puissant, très-excellent Louis-Philippe" (Amnistie acordată prin moarte, sub regimul prea înaltului, prea puternicului, prea măritului Ludovic Filip). Probabil în legătură cu ea, Daumier i-a scris lui Jeanron, din închisoarea Saint-Pélagie: „Monsieur Philipon m'a demandé si je connaissais un paysagiste patriote et je lui ai parlé de Cabat et de Huet" (Domnul Philipon m-a întrebat dacă cunosc vreun peisagist patriot iar eu i-am vorbit de Cabat și de Huet) (vezi P. Miquel, *Paul Huet. De l'aube romantique à l'aube impressionniste*, Paris, 1962, p. 78). Face aluzie la soarta republicanilor care fuseseră închiși după mișcarea care a izbucnit la înmormîntarea (5 iunie 1832) a generalului bonapartist Lamarque. La 2 noiembrie, *Le Temps* aducea la cunoștința cititorilor că ministerul justiției făcuse o propunere în sensul comutării pedepsei cu munca silnică la care fuseseră condamnați atît de mulți republicani; unii dintre ei, însă, muriseră deja în închisoare. În litografia lui Huet, pe cel mai mare monument apare numele lui E. Richard-Farrat, autorul unor pamflete politice publicate între anii 1830 și

1833 (vezi J. Maitron, ed., *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, partea I, Paris, 1966, vol. III, p. 311).
Lit: „*William Turner und die Landschaft seiner Zeit*", cap. exp., Kunsthalle, Hamburg, 1976, no. 192.

158. PLECAREA VOLUNTARILOR 1792. De François Rude, 1833—1836. Piatră, aproximativ 1270 cm. înălțime. Paris, Arcul de triumf din Piața Étoile. Arcul de triumf a fost început în 1806 după planurile lui J.-F.-T. Chalgrin și ale altora, iar în stadiul final, lucrările au fost supravegheate de către G.-A. Blouet (anii 1823—1827) care a făcut proiectul părții de sus. În 1833, Thiers (ministrul comerțului și al lucrărilor publice) i-a însărcinat cu executarea sculpturilor pe Rude, Antoine Etex, și Jean-Pierre Cortot (vezi A. Etex, *Souvenir d'un artiste*, Paris, 1877, p. 200).
Lit: M. Legrand, *Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement*, Paris, 1856, pp. 134—137; L. de Fourcaud, *François Rude, ses œuvres et son temps*, Paris, 1904, pp. 188—205.

159. NAPOLEON TREZINDU-SE LA NEMURIRE. De François Rude, 1847. Bronz în mărime naturală. Fixin (Côte d'Or), Parc Noisot.

În 1844, Claude Noisot, fost ofițer de grenadieri și comandant al Gărzii imperiale din insula Elba l-a însărcinat pe Rude care-i era prieten să modeleze o statuie a lui Napoleon care urma să fie așezată (după cum i-a spus sculptorului) la Fixin, „en face des Vosges et du Jura en face d'Italie, dominant les villes et les champs de la Bourgogne" (Față în față cu munții Vosgi și Jura, față în față cu Italia, dominînd orașele și cîmpurile Bourgogniei). Primul model al lui Rude (azi la Musée des Beaux Arts, Dijon) îl înfățișează pe Napoleon întins pe o stîncă și vegheat de vulturul imperial. Artistul a fost convins de către Noisot să-l abandoneze în favoarea lui *Napoleon trezindu-se la nemurire.* Monumentul a fost turnat în bronz la turnătoria lui Eck și Durand și așezat în parcul lui Noisot de lîngă Dijon, în anul 1847, cu inscripția „À Napoléon, Noisot, grenadier de l'île d'Elbe et Rude, statuaire" (Lui Napoleon Noisot, grenadier din insula Elba și Rude, sculptor). Primul biograf al lui Rude, M. Legrand, comenta faptul că sculptorul a modelat statuile lui Napoleon și a lui Godefroy Cavaignac în același timp: „les deux termes qui nous semblent aujourd'hui inconciliables, étaient à peine séparés sous Louis-Philippe et se confondaient dans une identité absolue d'action sous la Restauration. On songera que l'Empereur était le *petit caporal* de la Révolution; en lui se personifiait, par lui se réalisait l'égalité ..." (cei doi termeni care ni se par astăzi inconciliabili abia dacă se deosebeau sub Ludovic-Filip, formînd o identitate absolută

Scanned with OKEN Scanner

de acțiune sub Restaurație. Se va crede că Împăratul era *micul caporal* al revoluției; în el s-a personificat, prin el s-a realizat egalitatea ...).
Lit: M. Legrand, *op. cit.*, pp. 84—90, 146—149; L. de Fourcaud, *op. cit.*, pp. 290—307.

160. BANDIT DE VEGHE. De Léopold Robert, 1825. Ulei pe pînză, 47×38 cm. Londra, colecția Wallace.
Lit: C. Clément, *Léopold Robert*, Paris, 1875, pp. 155—156.

161. AUTOPORTRET. De Abel de Pujol, 1806. Ulei pe pînză, 71×55 cm. Valenciennes, Musée des Beaux Arts. (Fotografie: Giraudon.)
Lit: „*French Painting* 1774—1830", no. 146.

162. AUTOPORTRET. De Philipp Otto Runge, 1802. Ulei pe pînză, 37×31,5 cm. Hamburg, Kunsthalle.
Lit: J. Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, München, 1975, pp. 323—324.

163. AUTOPORTRET. De Marcus Theodor Rehbenitz, 1817. Creion, 19,6×16 cm. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.
Lit: „*La peinture allemande à l'epoque du Romantisme*", cat. exp., Paris, 1976—1977, no. 179.

164. AUTOPORTRET. De George Henry Harlow, 1818. Ulei pe pînză, 73,5×62 cm. Florența, Galleria degli Uffizi.
Lit: „*Firenze e l'Ingliterra*", cat. exp., Florența, 1971, no. 72.

165. PORTRETUL LUI CHATEAUBRIAND. De Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson, 1809. Ulei pe pînză, 130×96 cm. Saint-Malo, Musée.
Lit: „*Girodet* 1767—1824", cat. exp., Montargis, 1967, no. 39.

166. JOHN KEATS. De Joseph Severn, 1821. Ulei pe pînză, 57×42 cm. Londra, National Portrait Gallery. Acest portret a fost pictat la Roma, puțin timp după moartea lui Keats. Într-o scrisoare datată 22 decembrie (1858 sau 1859), Severn îi spunea secretarului Galeriei de portrete naționale: „După moartea lui Keats, amintirea îmi adăsta atît de dureros în minte încît am făcut un efort pentru a-mi evoca ultima imagine plăcută în acest tablou care este postum. Reprezintă momentul cînd el s-a simțit pentru prima oară bolnav și a scris o odă închinată privighetoarei (1819), în dimineața vizitei mele la Hampstead. L-am văzut așezat, sprijinindu-se de un alt scaun, așa cum l-am pictat și am fost atît de puternic izbit de primele adevărate simptome ale tristeții pe care a exprimat-o atît de frumos în poem. Camera, fereastra deschisă, scaunele sînt fidel înfățișate, pînă și portretul lui Shakespeare în mezzotintă pe care i l-a oferit bătrîna lui gazdă din insula Wight ..." (National Portrait Gallery, arhiva, cu permisiunea directorului).
Lit: „*La peinture romantique anglaise*", no. 249.

Scanned with OKEN Scanner

167. ALFRED DE MUSSET ÎN MANSARDA LUI. De Armand-Constant Mélicourt-Lefebvre, 1840. Ulei pe pînză, 22 × 27 cm. Colecţie particulară.
Lit: „*Le Parisien chez lui au dix-neuvième siècle*", cat. exp., Paris, 1977, no. 630.

168. PORTRETUL LUI L. P. DOMINIQUE LACORDAIRE O. P. De Théodore Chassériau, 1840. Ulei pe pînză, 146×107 cm. Paris, Muzeul Luvru. (Fotografia: Giraudon.)
Pictat în Roma unde Lacordaire, cunoscut deja ca teolog liberal, îşi făcea noviciatul la călugării dominicani, deoarece considerase că numai intrînd în acest ordin ar fi putut deveni independent.
Lit: M. Sandoz, *Théodore Chassériau*, Paris, 1974, pp. 172—174.

169. PORTRETUL LUI NESTOR VASILIEVICI KUKOLNIK. De Alexandr Pavlovici Bryullov, 1836. Ulei pe pînză, 117×81,7 cm. Moscova, Galeria Tretiakov. Lit: „*Apollo*", XCVIII, 1973, p. 417.

170. PORTRETUL BARONULUI SCHWITER(detaliu). De Eugène Delacroix, 1826—1830. Ulei pe pînză, (întreaga operă 218×143 cm). Londra, National Gallery.
Baronul Schwiter, portretist şi peisagist, se număra printre prietenii lui Delacroix. Acest portret a fost trimis Salonului din 1827 însă fiind refuzat, Delacroix i-a adus unele schimbări.
Lit: Delacroix Exhibition, no. 75.

171. WIR DREI (NOI TREI). De Philipp Otto Runge, 1804. Ulei pe pînză, 100×122 cm. Tabloul a fost distrus în 1931. Înainte se găsea la Hamburg, Kunsthalle.
Lit: J. Traeger, *Philipp Otto Runge und Sein Werk*, München, 1975, pp. 83—84, 149—151, 374—375.

172. ATELIERUL ARTISTULUI. De Horace Vernet, c. 1820. Ulei pe pînză, 52×64 cm. Paris, colecţie particulară.
Inclus în expoziţia deschisă de Horace Vernet în propriul său atelier, în anul 1822.
Lit: Jouy şi Jay, *Salon d'Horace Vernet*, Paris, 1822, pp. 166—170; P. Georgel şi J. Baticle, „*Technique de la peinture : l'atelier*", cat. exp., (Les dossiers du département des peintures), Muzeul Luvru, Paris, 1976, no. 100.

173. MYSTERIUM. De Buonaventura Genelli, 1868. Gravură, 18×22,5 cm.
Planşa 24 (după un desen executat prin anii 1850 sau 1860 şi care se află azi la Museum der bildenden Kunst din Leipzig) din seria de gravuri publicate de Genelli în 1868 sub titlul „*Aus dem Leben eines Künstlers*" („*Din viaţa unui artist*"). În textul care întovărăşeşte lucrarea, Max Jordan afirma că tabloul

Scanned with OKEN Scanner

de pe șevalet a fost inspirat de descrierea pe care Dante o face lui Cristos, îmbrățișat de logodnica lui, Sărăcia; femeia care i-a pozat artistului în chip de Sărăcie stă în picioare în spatele acestuia și amîndoi privesc pisica ce se joacă cu o coroană de spini.
Lit: H. Ebert, *Buonaventura Genelli*, Weimar, 1971, p. 30.

174. PORTRETUL UNUI TÎNĂR ÎN ATELIERUL ARTISTULUI. De Théodore Géricault, c. 1818—1819. Ulei pe pînză, 146,7×101,4 cm. Paris, Muzeul Luvru.
Deseori descris în mod greșit drept un autoportret. L. Eitner sugerează convingător că îl reprezintă pe Louis Alexis Jamar, care l-a ajutat pe Géricault să picteze „Pluta Meduzei", pentru care i-a și pozat.
Lit: L. Eitner, „*Géricault*" cat. exp., Los Angeles și altele, 1971—1972, no. 56.

175. MICHELANGELO ÎN ATELIERUL SĂU. De Eugène Delacroix, 1850. Ulei pe pînză, 41×33 cm. Montpellier, Musée Fabre.
Lit: C. de Tolnay, „Michelange dans son atelier" par Delacroix în „*Gazette des Beaux Arts*", LIX, 1962, pp. 43—52.

176. GIOTTO CA TÎNĂR CIOBAN. De Ernst Förster, c. 1831—1835. Ulei pe pînză, 32,5×25,5 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum.

177. TIȚIAN PREGĂTINDU-SE PENTRU PRIMA SA ÎNCERCARE DE CULOARE. De William Dyce, 1856—1857. Ulei pe pînză, 91,5×67 cm. Aberdeen, Art Gallery.

178. COLUMB ÎN LANȚURI. După Gustaaf Wappers, 1846. Gravură. Viena, Österreichisches Nationalbibliothek.

179. MONTAIGNE VIZITÎNDU-L PE TASSO ÎN ÎNCHISOARE. De François-Marius Granet, 1820. Ulei pe pînză, 98×73 cm. Montpellier, Musée Fabre.

180. TASSO LA OSPICIU. De Eugène Delacroix, 1839. Ulei pe pînză, 60×50 cm. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhardt am Römerholz.
Primul tablou al lui Delacroix avînd acest subiect a fost expus la Salonul din 1824 (azi se găsește în colecția Bührle, Zürich). În anul următor, el a realizat un desen deosebit de bine finisat, cu o compoziție mai elaborată, incluzînd niște temnicieri brutali și un crucifix pe perete (el se află în colecția Dr. Peter Nathan, Zürich; vezi A. Joubin, „Apropos du Tasse dans la maison des fous", în „*Gazette des Beaux Arts*", 6/XI, 1934, pp. 247—249).
Lit: R. Huyghe, *Delacroix*, Londra, 1963, pp. 172—173.

181. DON QUIJOTE ÎN CABINETUL LUI DE LUCRU. De Richard Parkes Bonington, c. 1825. Ulei pe pînză, 46×33 cm. Nottingham, Castle Museum.
Lit: „*La peinture romantique anglaise*", no. 20.

Scanned with OKEN Scanner

182. DON QUIJOTE ŞI SANCHO PANZA. De Honoré Daumier, c. 1865. Ulei pe pînză, 100×77 cm. Londra, Courtauld Institute Gallery.
Lit: O. W. Larkin, *Daumier: Man of his Time*, (1966), Boston, 1968, pp. 195—202.

183. CURTEA UNEI CASE DE NEBUNI. De Francisco de Goya, 1793. Ulei pe tablă de cositor, 43,8×31,7 cm. Dallas, Meadows Museum, Southern Methodist University.
Unul dintre cele 12 tablouri de aceleaşi dimensiuni pe care Goya le-a trimis la Academia San Fernando din Madrid, în ianuarie 1794. Ulterior, avea să mai trimită două. Seria include opt scene de lupte cu tauri (care iniţial au fost incluse în colecţia Torecilla dar care azi sînt împrăştiate), tablouri cu actori ambulanţi (Prado), un vînzător de marionete (colecţia José Várez, San Sebastian), tîlhari atacînd o trăsură (colecţia Castro Serna, Madrid), o scenă de naufragiu (colecţia Oquendo, Madrid), o mulţime scăpînd dintr-un foc (colecţia José Várez, San Sebastian). Goya avea să picteze ulterior o altă scenă de ospiciu (Academia San Fernando, Madrid); pentru o interpretare interesantă a operei lui, vezi Michel Foucault, *Histoire de la Folie*, (1961), în tr. R. Howard, Londra, 1971, pp. 208—210, 279.
Lit: X de Salas, „Precisiones sobre pinturas de Goya" în „*Archivo Español de Arte*", XLI, 1968, pp. 1—16; Goya, cat. exp., Mauritshuis, Haga, 1970, no. 15.

184. CLEPTOMANUL. De Théodore Géricault, 1822—1823. Ulei pe pînză, 60×50,1 cm. Ghent, Museum voor Schone Kunsten.
Unul din cele zece portrete de femei şi bărbaţi bolnavi mintal pictate de Géricault pentru Dr. Georget. Se ştie că dintre ele au supravieţuit doar patru: *Hoţul de copii* (Museum of Fine Arts, Springfield, Mass.), *Femeia cu mania jocurilor de noroc* (Luvru), *Bărbatul cu iluzia comenzii militare* (Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur), şi *Femeia suferind de invidie cronică* (Musée de Lyon). Şi alţi medici ai acelor timpuri s-au folosit de portrete ale nebunilor. În 1818, Esquirol a angajat un desenator să-i execute portretele la mai mult de 200 „*aliénés*" (alienaţi). La Bibliothèque Nationale din Paris, există un volum scos doar cu puţin timp mai tîrziu în care apar desene de „*aliénés*" executate de G.-F.-M. Gabriel; vezi J. Adhémar, „Un dessinateur passioné pour le visage humain, Georges-François-Marie Gabriel", în „*Omagiu lui George Oprescu*", Bucureşti, 1961, pp. 1—4.
Lit: M. Miller, „Géricault's Paintings of the Insane" în „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*", IV, 1940—1941, pp. 151—163; L. Eitner, *Géricault*,

Scanned with OKEN Scanner

cat. exp., Los Angeles County Museum, etc., 1971—1972, no. 123; A. Sheon, „Caricature and the Physiognomy of the Insane" în *„Gazette des Beaux Arts"*, LXXXVIII, 1976, pp. 145—150.

185. OFELIA. De Auguste Préault, 1843—1876. Relief din bronz, 75×200 cm. Marsilia, Musées des Beaux-Arts.
Préault a executat modelul din ghips în 1843, expunîndu-l la Salonul din 1850. Bronzul ilustrat aici a fost turnat înainte de 1876, anul expunerii sale la Salon.

186. NADA. ELLO DIRÁ. De Francisco de Goya, c. 1812—1820. Schiță, 15,5×20 cm. Madrid, Biblioteca Nacional.
Cuvintele pe care Goya le-a scris pe schița de probă reprodusă aici au fost: *„Nada. Ello lo dice"*, în traducere literară „Nimic. O spune aceasta" sau „Nimic. E dovedit". Însă, publicată postum în 1863, ca planșa nr. 69 a *Dezastrelor războiului*, inscripția a fost schimbată în *„Nada. Ello dirá"*, adică „Nimic. Va fi limpede". S-au propus atît interpretări politice cît și interpretări religioase, legîndu-se cuvîntul „Nada" sau de Napoleon, care a început de la nimic și s-a sfîrșit în nimicnicie (o zicătoare spaniolă din timpul Războiului peninsular) sau, ca alternativă, de constituția pentru care luptaseră spaniolii dar pe care Restaurația a readus-o la nimic. Nigel Glendinning a sugerat de curînd că autorul și-a găsit inspirația, în parte, într-o ilustrație la traducerea spaniolă (din anul 1669 sau 1672) a operei lui Otto van Veen, *Emblemata*.
Lit: N. Glendinning, *Goya and His Critics*, New Haven și Londra, 1977, pp. 86—88, 90; idem „Goya and van Veen" în *„Burlington Magazine"*, CXIX, 1977; Tomas Harris, *Goya: Engravings and Litographs*, Oxford, 1964, II, p. 278.

187. FANTOMELE. De Louis Boulanger, 1829. Litografie. Paris, Bibliothèque Nationale.
Lit: A. Marie, *„Le peintre poète Louis Boulanger"*, Paris, 1925, pp. 34, 123.

188. VIZITATOR ÎNTR-UN STRĂVECHI CIMITIR. De Philippe-Jacques de Loutherbourg, 1790. Ulei pe pînză, 81,5×71 cm. New Haven, Yale Center for British Art.
Inspirat dintr-un pasaj din *The Complaint or Night Thoughts* de Edward Young (1742—1745), Noaptea a patra.
Lit: R. Joppien, „A Visitor to a Ruined Churchyard" în *„Burlington Magazine"*, CXVIII, 1976, pp. 294—301.

189. PIETÀ. De Hippolyte Flandrin, 1842. Ulei pe pînză, 172,5×258,5 cm. Lyon, Musée des Beaux Arts.
Artistul lucra la ea în momentul morții fratelui său, Auguste Flandrin; se spune că i-ar fi dat lui Cristos

Scanned with OKEN Scanner

trăsăturile acestuia. Compoziţia vădeşte influenţa probabilă a *Coborîrii în mormînt*, operă a unui alt pictor din Lyon, Louis Janmot (împrumutată bisericii parohiale din Pugetville, Var). E posibil ca şi Antoine Etex să fi fost influenţat de unul dintre aceste două tablouri cînd a pictat *Eliberarea* sau *Moartea proletarului* (Musée des Beaux Arts, Lyon) în care imaginea tradiţională a lui Cristos mort este învestită nu numai cu simpla conotaţie religioasă, ci şi cu una socialistă. [Fig. ix].
Lit: H. Dorra, „Die französischen «*Nazarener*» în, „*Die Nazarener*", cat. exp., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt pe Main, 1977, p. 344.

190. CRUCIFICAREA. De Pierre-Paul Prud'hon, 1822. Ulei pe pînză, 278×165,5 cm. Paris, Muzeul Luvru. Comandată de „Le Ministère de la Maison du Roi" pentru catedrala din Metz, însă dusă pînă la urmă la Luvru. Unul dintre primii biografi ai lui Prud'hon afirmă că pictorul a început să lucreze la ea impresionat fiind de sinuciderea prietenului şi elevului său, Constance Meyer. (Voiart, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de P. P. Prud'hon*, Paris, 1824, p. 28).
Lit: J. Guiffrey, *L'œuvre de P. P. Prud'hon*, Paris, 1924, no. 299.

191. SFÎNTA TEREZA. De François Gérard, 1828. Ulei pe pînză, 172×93 cm. Paris, Infirmerie Marie-Thérèse.
Comandată pentru capela infirmeriei Maria Tereza, fondată de Doamna de Chateaubriand în 1819 drept azil pentru nobilele doamne ajunse de nenorocire şi pentru preoţii în vîrstă sau infirmi. Prietena ei, Doamna Récamier pare să fi fost cea care l-a convins pe Gérard să o picteze. A. Béraud, contemporan cu Gérard, sugerează că artistul ar fi fost influenţat de capitolul lui Chateaubriand despre „la religion chrétienne considerée elle-même comme passion" (religia creştină considerată ea însăşi o pasiune), din *Génie du Christianisme*.
Lit: „*French Painting* 1774—1830", no. 70.

192. ATUNCI DOMNUL I-A RĂSPUNS LUI IOV DIN VÎRTEJ. De William Blake, 1825. Gravură, 22×17 cm. Londra Tate Gallery.
Blake a desenat cu intermitenţe ilustraţii la *Cartea lui Iov* începînd cu anul 1793.
Lit: „*William Blake*", cat. exp., Kunsthalle, Hamburg, 1975, no. 195.

193 a. HECATE. De William Blake, 1795. Gravură în culori, finisată în acuarelă, 43×58 cm. Londra, Tate Gallery.

193 b. NABUCODONOSOR. De William Blake, 1795. Gravură în culori, finisată în acuarelă, 44×61,5 cm. Londra, Tate Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

193 c. NEWTON. De William Blake, 1795. Gravură în culori finisată în acuarelă, 46 × 60 cm. Londra Tate Gallery.
Dintr-o serie de 12 monotipuri, toate datînd din aceeași perioadă.
Lit: M. Butlin, *A Catalogue of the Works by William Blake in the Tate Gallery*, Londra, 1957, numerele 12, 13, 18; „*William Blake*", cat. exp., Kunsthalle, Hamburg, 1975, numerele 61, 63.

194. FRONTISPICIUL LA „*EUROPA : O PROFEȚIE*". De William Blake, 1794. Gravură finisată în acuarelă, 30,4 × 23,6 cm. Manchester, Whitworth Institute.
Subiectul este de obicei descris drept „Cea mai străveche dintre zile".
Lit: A. Blunt, *The Art of William Blake*, New York, 1959, pp. 35, 56—57.

195. RUGĂCIUNEA DIN GRĂDINĂ. De Francisco de Goya, 1819. Ulei pe scîndură subțire, 47 × 35 cm. Madrid, Escuelas Pias de San Anton Abad.
Lit: F. D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, (1948), Londra, 1968, pp. 186—195; José Gudiol, *Goya*, Barcelona, 1971, no. 696.

196. CRISTOS. De Berthel Thorvaldsen, 1821—1839. Marmură, 345 cm înălțime. Copenhaga, Vor Frue Kirke.
Thorvaldsen a fost însărcinat să sculpteze un Cristos pentru capela palatului Christiansborg înainte de 1819. Vizitînd însă Copenhaga în 1819, s-a hotărît ca statuia să fie plasată deasupra altarului bisericii Vor Frue cu statuile Apostolilor sculptate tot de Thorvaldsen așezate în niște nișe, de fiecare parte a navei. Asistat de Pietro Tenerani, el a modelat toate aceste statui la Roma, în 1821.
Lit: Herbert von Einem, „*Thorvaldsens « Jason », Versuch einer historischen Würdigung*", München, 1974, pp. 39—41; „*Bertel Thorvaldsen*", cat. exp., Wallraf-Richartz Museum, Köln, 1977, no. 72.

197. RĂSTIGNIREA. De Eugène Delacroix, 1846. Ulei pe pînză, 81 × 65 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.
Expus la Salonul din 1847, Delacroix scria că, la deschiderea lui, „M. Van Isaker est venu me demander quels étaient ceux de mes tableaux à vendre. Le *Christ* et L'*Odalisque* lui convenaient ..." (Domnul Van Isaker a venit să mă întrebe care dintre tablourile mele erau de vînzare. Dorea *Christosul* și *Odalisca* ...) (*Journal*, I, p. 208.)
Lit: Delacroix, Exhibition, no. 360.

198. DÜRER ȘI RAFAEL ÎN FAȚA TRONULUI ARTEI. De G. C. Hoff, 1832—1835, după Franz Pforr, c. 1810. Gravură, 13,7 × 21,4 cm. Berlin, Staatsbibliothek.
Una dintre primele imagini care îi înfățișează pe Dürer și pe Rafael, inspirată, probabil din *Herzens-*

Scanned with OKEN Scanner

ergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders a lui Wackenroder, 1797 (ed. C. Grützmacher, München, 1968, p. 53). Rafael și Dürer se țin de mînă în fața tronului artei, într-un tablou de Friedrich Overbeck (Albertina, Viena) și într-un proiect de diapozitiv executat de Adam Eberle (Museen der Stadt, Nurenberg).

Lit: Jan Bialostocki, *Stil und Ikonographie*, Dresda, 1966, p. 164; „*Dürers Gloria*", cat. exp., Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1971, pp. 17—18.

199. JURĂMÎNTUL LUI LUDOVIC al XIII-lea. De Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1824. Ulei pe pînză, 421×262 cm. Montauban, Catedrala Notre Dame. Ingres a primit comanda în 1820 și l-a pictat la Florența, între anii 1821 și 1824. De aici, tabloul a fost dus la Paris, pentru a fi expus la Salon, înainte de a fi trimis la Montauban.

Lit: „*Ingres*", cat. exp., Petit Palais, Paris, 1967—1968, no. 131; Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Londra, 1967, p. 126; Pierre-Marie Auzas, „Observations iconographiques sur le « *Vœu de Louis XIII* » în „*Colloque Ingres*", Montauban, 1969, pp. 1—13.

200. CORABIA CU PÎNZE. De Caspar David Friedrich, c. 1818—1819. Ulei pe pînză, 71×55 cm. Leningrad, Muzeul Ermitaj.

Lit: Börsch-Supan/Jähnig, no. 263; „*La peinture allemande à l'époque du Romantisme*", cat. exp., Orangerie des Tuileries, Paris, 1976—1977.

201. PAOLO ȘI FRANCESCA (detaliu). De Alexander-Munro, 1852. Marmură, 67 cm. în înălțime. Birmingham, City Museum and Art Gallery.
Modelul din ghips al acestui grup statuar a fost expus la Marea expoziție din 1851. Munro a preluat ideea compoziției acestei opere din desenele lui Dante Gabriel Rossetti, c. 1848—1849. [Fig. x]. Însă Rossetti pare să fi fost influențat de versiunile pe care Flaxman, William Dyce și Ingres [119] le-au executat înaintea lui.

Lit: J. A. Gere, „Alexander Munro's « *Paolo and Francesca* » în „*Burlington Magazine*", CV, 1963, pp. 509—510.

202. VÎRTEJUL IUBIȚILOR: PAOLO ȘI FRANCESCA. De William Blake, c. 1824—1826. Acuarelă. 37,4×52,9 cm. Birmingham, City Museum and Art Gallery.

Una dintr-o serie de 100 de ilustrații la Dante, comandate de John Linnell, în 1824.
Lit: A. S. Roe, *Blake's illustrations to the Divine Comedy*, Londra, 1953, pp. 63—65.

Scanned with OKEN Scanner

203. SALTUL DE PE STÎNCI. De Ludwig Schnorr von Carolsfeld. 1833. Ulei pe lemn, 74×44 cm. Schweinfurt, Georg Schäfer Collection.
Tabloul ilustrează un poem de Friedrich Kind, *Der Kränzelbusche* (1825) care descrie sinuciderea unei tinere perechi care au preferat să moară decît să accepte exercitarea acelui „*droit du seigneur*“ (dreptul seniorial) de către feudalul locului (care, deşi considerat literă moartă, nu a fost abolit în Austria pînă în 1848).
Lit: *German Painting of the 19th Century*, cat. exp., Yale University Art Gallery, New Haven şi altundeva, 1970, no. 80.

204. MAZEPPA ŞI LUPII. De Horace Vernet, 1826. Ulei pe pînză, 110×138 cm. Avignon, Préfecture (împrumutat muzeului Calvet).
În 1825, Vernet l-a pictat pe Mazeppa în mijlocul unei herghelii de cai sălbatici. În anul următor, el a pictat două versiuni aproape identice la *Mazeppa şi lupii* cu ocazia comemorării bunicului său, Joseph Vernet, în oraşul lui natal, Avignon.
Lit: „*French Painting 1774—1830*“, no. 187.

205. LUISE PERTHES. De Philipp Otto Runge, 1805. Ulei pe pînză, 143,5×93 cm. Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.
Luise în vîrstă de patru ani a fost fiica lui Friedrich Perhes, publicist şi prieten al lui Runge.
Lit: Georg Traeger, *Philipp Otto Runge*, München, 1975, pp. 91, 152—153, 376—378.

206. COPIII HÜLSENBECK. De Philipp Otto Runge, 1805. Ulei pe pînză, 131,5×143,5 cm. Hamburg, Kunsthalle.
Lit: Georg Traeger, *Philipp Otto Runge*, München, 1975, pp. 84—86, 378—379.

207. COMÉDIE DE LA MORT (COMEDIA MORŢII). De Rodolphe Bresdin, 1854. Litografie, 21,7×14,9 cm. Haga, Gemeentemuseum.
Lit: „*Die Schwartze Sonne des Traums*“, cat. exp., Köln, 1972, no. 7.

208. SCENA DE ATELIER. De Johann Peter Hasenclever, 1836. Ulei pe pînză, 72×88 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum.
Lit: I. Markovitz, *Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf: Die Düsseldorf Malerschule*, Düsseldorf, 1969, pp. 116—117; H. Gagel, „Die Widerspieglung bürgerlich-demokratischer Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorfer Malerschule 1830—1850“ în „*Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49*“, cat. exp., Schloss Charlottenburg, Berlin, 1972—1973, pp. 119—134.

209. ATELIERUL PICTORULUI. De Gustave Courbet, 1854—1855. Ulei pe pînză, 359×598 cm. Paris, Muzeul Luvru.

Scanned with OKEN Scanner

De curînd, Hélène Toussaint a propus o foarte elaborată și (în opinia mea) destul de neconvingătoare interpretare a acestei opere.
Lit: B. Nicolson, *Courbet: The Studio of the Painter*, Londra, și New York, 1973; P. Georgel și J. Baticle, *Technique de la peinture, l'atelier*, (Dossiers du département des peintures), Paris, Muzeul Luvru, 1976, pp. 46—47; H. Toussaint, „*Gustave Courbet*", cat. exp., Grand Palais, Paris, 1977, pp. 241—272.

210. ATELIERUL LUI EUGÈNE GIRAUD. De Charles Giraud, c. 1860. Ulei pe pînză, 100×150 cm. Compiègne, Musée National.

Scanned with OKEN Scanner

Prescurtări folosite în „Note“ și în „Catalogul ilustrațiilor“

Baudelaire: Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, L'art romantique ...*, ed. H. Lemaitre (Classiques Garnier), Paris, 1962

Börsch-Supan/Jähnig: Helmult Börsch-Supan și K. W. Jähnig, *Caspar David Friedrich*, München, 1973.
R. Bray: René Bray, *Chronologie du Romantisme*, Paris, 1932.

Constable's Correspondence: *John Constable's Correspondence*, ed. R.B. Beckett, 6 volume; Ipswich (Suffolk Records Society), 1962—1970; vol. VII din John Constable, *Further Documents and Correspondence*, ed.L. Parris, C. Shields și I. Fleming-Williams, Londra și Ipswich, 1975.

Constable's Discourses: *John Constable's Discourses*, ed. R. B. Beckett Ipswich, 1970.

Constable Exhibition: L. Parris, I. Fleming-Williams și C. Shields, *Constable*, cat. exp., 1963, Tate Gallery, Londra, 1976.

Delacroix Exhibition: Maurice Serrulaz, *Mémorial de l'Exposition Eugène Delacroix*, Paris, 1963.

„Delacroix: Journal“: *Journal de Eugène Delacroix*, ed. André Joubin, Paris, 1932.

Delécluze: M.-E.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855.

Z. Eichner: Hans Eichner, ed., **„Romantic“** *and Its Cognates: The European History of a Word*, Toronto, 1972.

A. J. Finberg: A. J. Finberg, *The Life of J.M.W. Turner R. A.* (1939), rev. Hilda F. Finberg, Oxford, 1961.

„French Painting 1774—1830": *„French Painting 1774—1830: The Age of Revolution"*, cat. exp., Detroit Institute of Arts, Metropolitan Museum of Art, New York și (sub denumirea de *De David à Delacroix*) Grand Palais, Paris, 1974—1975.

Hegel/Knox: G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, în trad. lui T. M. Knox, Oxford 1975.
S. Hinz: Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin, 1968.

Keynes: Geoffrey Keynes, ed., *The Complete Writings of William Blake*, Londra, 1957.

„La peinture romantique anglaise". *„La peinture romantique anglaise et les préraphaélites"*, cat. exp., Petit Palais, Paris, 1972.

C. R. Leslie: C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable* (1845 ed. J. Mayne, Londra, 1951).

J. Lindsay: Jack Lindsay, *Turner: His Life and Work* (1966), St. Albans, 1973.

Novalis: Novalis, *Schriften*, ed. P. Kluckhonn și R. Samuel, Stuttgart, 1960—1975.

Runge: Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, Hamburg, 1840.

Ruskin: *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook și A. Wedderburn, Londra, 1903—1912.

F. Schlegel, *Kritische Schriften*: Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, ed. W. Rasch, München, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

GENERALĂ: Literatura despre Romantism este vastă dar include relativ puține considerații generale despre artele vizuale din Europa și America. Gustav Pauli, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik* (Propyläen Kunstgeschichte, XIV, Berlin, 1925) este foarte folositoare, în special pentru ilustrațiile sale. În noua Propyläen Kunstgeschichte, Rudolf Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhundert*, (Berlin, 1966) este cuprins întreg secolul al XIX-lea. Se mai găsesc capitole notabile despre romantici în special în Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780—1880* (Pelican History of Art, 1960; ed. rev. Harmondsworth, 1971). Werner Hofmann, *Das irdische Paradies: Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts* (1960, ed. rev., München, 1974, trad. engl. *The Earthly Paradise*, New York, 1961 și *Art in Nineteenth Century*, Londra, 1961 sînt pline de temele romantice. Ediția lui Ludwig Grote, *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts* (München, 1970) include studii asupra unor teme ca ermiții și călugării, fereastra deschisă și naufragiile. Renate Liebenwein-Krämer în *Säkularisierung and Sakralisierung* (Frankfurt-am-Main, 1977) la fel discută pictura și sculptura romantică pe teme. Catalogul editat de Council of Europe exhibition sub titlul de *The Romantic Movement* (Tate Gallery and Arts Council Gallery, Londra, 1960) este bun dar are puține ilustrații. Numeroase lucrări sînt ilustrate în Marcel Brion *Romantic Art* (Londra, 1960) care cu aproape o mie de teme oferă o neprețuită bază pentru o privire generală și *Art in the Romantic Era* (Londra, 1966). Klaus Lankheit, *Revolution und Restauration* (Baden-Baden, 1965) are un text mai accesibil.

William Vaughan, *Romantic Art* (Londra, 1977) oferă o bună privire generală asupra subiectului. Ca introducere la ideile principalilor artiști și teoreticieni ai Romantismului amintim excelenta antologie adnotată din seria „Sources and Documents in the History of Art"

aparţinînd lui Lorenz Eitner, *Neoclassicism and Romanticism* ((Englewood Cliffs, N. J., 1970). Majoritatea cărţilor despre arta romantică sînt dedicate ori unei singure arte, ori unei singure ţări. Pentru pictură, Henri Focillon, *La Peinture au XIX-e siecle: Le retour à l'Antique, Le Romantisme* (Paris, 1927) este încă valoroasă, de asemenea Paul Colin, *La Peinture européenne au XIX-siecle, Le Romantisme* (Bruxelles, 1935) este interesantă. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion* (Londra, 1973) conţine foarte pertinente studii despre doisprezece pictori şi un sculptor (Rodin). Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (New York şi Londra, 1975) este originală şi stimulatoare.

Cea mai bună privire generală asupra arhitecturii europene şi americane se află în Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Pelican History of Art, 1958, ed. rev. Harmondsworth, 1971. Arhitectura stilului Gothic Revival este urmărită în dezvoltarea ei de Georg Germann, *Gothic Revival* (London, 1972). Pentru noţiunile romantice despre gotic se poate consulta Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (Princeton, 1960). Pentru teoria arhitecturii în general vezi Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century* (Oxford, 1972).

Cele mai interesante interpretări ale Romantismului ca fenomen internaţional se găsesc în lucrări care se referă doar marginal (uneori deloc) la artele vizuale. M. H. Abrams, *The Miror and the Lamp* (New York, 1953) este incomparabilă, de asemenea, tot de acelaşi autor, *Natural Supernaturalism* (New York, 1971) este foarte interesantă. Pentru teoria literaturii vezi indispensabila lucrare a lui René Wellek, *A History of Modern Criticism: The Romantic Age* (Londra, 1955). Paul van Tieghem, *Le Romantisme dans la Littérature européenne* (1948, ed. rev. Paris, 1969) este o cronică utilă cu o bibliografie extensivă. Ediţia lui Hans Eichner, *„Romantic" and its Cognates: The European History of a Word* (Toronto, 1972) tratează probleme de teorie şi etimologie şi are un capitol final despre interpretările moderne ale Romantismului. René Wellek examinează teoriile mai recente în ediţia lui Northrop Frye, *Romanticism Reconsidered*, (New York, 1963) Exemple din interpretările secolului XX privitoare la Romantism, împreună cu comentarii găsim în Anthony Thorlby, *The Romantic Movement* (Londra, 1966).

Mario Praz, *The Romantic Agony* (1953, ed. rev. Londra, 1960) este un strălucit studiu asupra erotismului în literatura romantică. Albert Beguin, *L'âme romantique et le rêve* (Paris, 1939) se concentrează asupra elementelor iraţionale din literatura germană şi franceză. Erich Heller, *The Artist's Journey into the Interior* (Londra, 1965) conţine o serie de studii despre filosofia, arta şi literatura romantică. H. G. Schenk, *The Mind of the European*

Scanned with OKEN Scanner

Romantics (Londra, 1966) tratează în principal scriitorii și muzicienii. L. R. Furst, *Romanticism in Perspective* (Londra, 1969) este un excelent studiu comparativ asupra literaturilor engleză, germană și franceză. O interesantă și valoroasă analiză marxistă a Romantismului aflăm la Ernst Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst* (1959, trad. engl. *The Necessity of Art*, Harmondsworth, 1963). Mai multe cărți de Morse Peckham prezintă interpretări ale Romantismului care sînt și personale și stimulatoare: *Beyond the Tragic Vision* (New York, 1962), *The Triumph of Romanticism* (Columbia, South Carolina, 1970), *Romanticism and Behavior* (Columbia, South Carolina, 1976). Alte cărți despre Romantism, în special cu referire la literatură sînt Jacques Barzun, *Classic, Romantic and Modern* (1943; ed. rev. New York, 1961); W. T. Jones, *The Romantic Syndrome* (The Hague, 1961); Donald Sutherland, *On Romanticism* (New York, 1971). Howard Mumford Jones, *Revolution and Romanticism* (Cambridge, Mass., 1974) este un studiu despre relațiile culturale dintre Europa și America.

Despre muzică și romantism vezi André Coeuroq, *Musique et littérature* (Paris, 1923); Fernand Baldensperger, *Sensibilité musicale et romantisme* (Paris, 1925); Alfred Einstein, *Music în the Romantic Era* (Londra, 1947); J. Chantavoine și J. Gaudefroy-Demombynes, *Le Romantisme dans la musique europeenne* (Paris, 1955) și un excelent articol de Friedrich Blume in enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, 1963, XI, pg. 785—845).

Examinările din punct de vedere istoric ale „perioadei romantice" sînt numeroase, și multe dintre ele se referă la literatură, muzică și la artele vizuale ca și la istoria socială și politică, notabile în acest sens sînt Jacques Droz, L. Genet și P. Vidalenc, *Restaurations et revolutions* 1815—1871 (Paris, 1953) cu bibliografie extensivă; E. J. Hobsbawm, *The Age of Revolution: Europe 1815—1848* (Londra, 1962); Jacques Droz, *Europe Between Revolutions 1815—1848* (Londra, 1967); J. L. Talmon, *Romanticism and Revolt: Europe 1815—1848* (Londra, *1967*.)

PE ȚĂRI

Franța: Lucrările cheie pentru pictură sînt încă Leon Rosenthal, *La Peinture romantique: Essai sur l'evolution de la peinture française de 1815 à 1830* (Paris, 1900) și *Du Romantisme au réalisme* (Paris, 1914). Walter Friedlaender, *David to Delacroix* (Cambridge, Mass., 1952) este de asemenea o operă de o importanță fundamentală. Eseurile reluate în Friederich Antal, *Classicism and Romanticism* (Londra, 1966) sînt clarificatoare. Cea mai importantă contribuție recentă la studiul picturii franceze este catalogul expoziției deschisă la Grand

Scanned with OKEN Scanner

Palais de la Paris sub titlul *De David à Delacroix* (1974) şi la Detroit Institute of Arts and Metropolitan Museum, New York (1975) sub titlul *French Painting 1774—1830: The Age of Revolution*, cuprinzînd notabile eseuri de Pierre Rosenberg, Antoine Schnapper şi Robert Rosenblum, ca şi nepreţuite contribuţii biografice despre artişti reprezentanţi (versiunea engleză corectează unele erori ale ediţiei originale). Frontierele dintre romantism şi realism în pictura franceză sînt explorate în două cărţi proeminente de T. J. Clark, *Image of the People* şi *The Absolute Bourgeois* (Londra, 1972, 1973).

Despre sculptură, singura carte importantă este a lui Luc Benoist *La Sculpture romantique* (Paris, 1927); despre arhitectură, L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, VI (Paris, 1955). Critica de artă este discutată în Pontus Grate, *Deux Critique d'art de l'époque romantique* (Stockholm, 1959).

Două priviri generale asupra atitudinilor romantice din secolul al XVIII-lea şi reflectările lor în artele vizuale în S. O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII-e siècle* (Paris, 1964) şi Carol Duncan, *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art* (New York, 1976).

Francis Haskell, *Rediscoveries in Art* (Ithaca, N.Y. şi Londra, 1976) are o deschidere mai largă şi studiază mai profund gustul în arta veche şi contemporană din Franţa şi Anglia.

Artele decorative şi costumul sînt analizate în V. Husarski, *Le Style romantique* (Paris, 1931) costumul în Louis Maigron, *Le Romantisme et la mode* (Paris, 1911), artele decorative în P. Schommer, *L'Art decoratif au temps du romantisme* (Paris, 1928) şi J. Robiquet, *L'Art et le goût sous la Restauration* (Paris, 1937). Literarura şi artele vizuale sînt discutate în Maurice Z. Shroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism* (Cambridge, Mass. 1961) şi în Malcom Easton, *Artists and Writers in Paris* (Londra, 1964).

Pentru literatură, R. Bray, *Chronologie du romantisme* Paris, 1932) este un bun ghid ajutător; Philippe von Tieghem, *Le Romantisme français* (Paris, 1944) în colecţia „Que sais-je" are o bună introducere. Strălucite studii asupra unor scriitori aflăm în Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain* (Paris, 1952) şi în *Les Métamorphoses du cercle* (Paris, 1961).

Germania: Pentru artele vizuale, R. Benz şi A. van Schneider, *Die Kunst der deutschen Romantik* (München, 1939) este însă cea mai completă privire generală. K. Scheffler, *Deutsche Maler and Zeichner im Neunzehnten Jahrhundert* (Leipzig, 1911) a fost un studiu de pionierat şi este încă edificator.

Catalogul expoziţiei, *Deutsche Romantik* (Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 1965) are o valoroasă introducere de Gottfried Riemann.

Scanned with OKEN Scanner

Volumul lui Eckart Klessmann, *Die Welt der Romantik* München, 1969), care combină analize ale literaturii și picturii, este bine ilustrat. Helmut Börsch-Supan, *Deutsche Romantiker* (München, 1972) prezintă interpretările unei interesante selecții de picturi și desene; Roger Cardinal, *German Romantics in Context* (Londra, 1975) o scurtă introducere la unii pictori și scriitori de seamă.

O expoziție, *German Painting of the 19th Century* (Yale University Art Gallery, Cleveland Museum of Art and Art Institute of Chicago, 1970—1971), a avut un catalog util și de asemenea a determinat un simpozion asupra artei germane (în special cea romantică), cu comunicări de H. W. Janson, Robert Rosenblum și alții publicate în Yale Art Gallery Bulletin (1972).

O foarte importantă selecție de picturi și desene a fost inclusă în expoziția *La peinture allemande à l'époque du Romantisme* (Orangerie des Tuileries, Paris, 1976—1977), însoțită de un excelent catalog.

Pentru Nazareneni, vezi Keith Andrews, *The Nazarenes* (Oxford, 1964) și catalogul expoziției *Die Nazarener* (Städelsche Kunstinstitut, Frankfurt-am-Main, 1977).

Legăturile dintre pictorii francezi și cei germani sînt menționate în Wolfgang Becker, *Paris und die deutsche Malerei 1750—1840* (München, 1971).

Pentru arhitectură, vezi Heinrich Beenken, *Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik* (Mainz, 1952), pentru teoria arhitecturii, vezi Klaus Döhmer, *In welchem Style sollen wir bauen?* (München, 1976).

Printre numeroasele cărți despre literatura romantică germană, vezi Ricarda Huch, *Die Romantik* (1899—1902; reed. Tübingen, 1971) este una dintre cele mai bune, chiar dacă nu are note și index.

Oskar Walzel, *Deutsche Romantik* (1926, trad. engl. *German Romanticism*, New York, 1966) este o lucrare de referință. Două cărți de Helmut Schanze conțin interpretări mai moderne ale mișcării, accentuînd aspectele liberale și legăturile cu iluminismul: *Romantik und Aufklärung* (Nürnberg, 1966) și o antologie adnotată *Die andere Romantik: Eine Dokumentation*, (Frankfurt-am-Main, 1967).

Unele din cele mai importante texte germane sînt asamblate cu comentarii în Ronald Taylor, *The Romantik Tradition in Germany* (Londra, 1970). *The Romantic Period in Germany* (Londra, 1970), ed. coordonată de Siegbert Prawer conține studii edificatoare asupra aspectelor majore ale subiectului.

Un important aspect al gîndirii estetice este examinat în W. D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany* (Oxford, 1965).

Alte studii notabile de estetică sînt Israel Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer* (Londra, 1958); B. A. Sorensen, *Symbol und Symbolismus in den aesthetischen Theorien des 18 Jahrhundert und der deutschen Romantik* (Copenhaga, 1963); și Michael Podro,

Scanned with OKEN Scanner

The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand (Oxford, 1972).

Aspectele politice ale Romantismului german sînt cercetate în Henri Brunschwig, *La crise de l'état prussien à la fin du XVIII e siècle et la genèse de la mentalité romantique* (Paris, 1 974) și în Jacques Droz, *Le Romantisme allemand et l'état* (Paris, 1966). A. Gode von Aesch, *Natural Science in German Romanticism* (New York, 1941) explorează un topos important neglijat pînă la el.

Marea Britanie: Cataloagele de expoziție *Romantic Art in Britain* (Detroit Institute of Arts and Philadelphia Museum of Art 1968) cu eseuri de Frederick Cummings, Robert Rosenblum și Allen Staley și *La Peinture romantique anglaise* (Petit Palais, Paris, 1972) care are cea mai bună introducere la pictura romantică britanică. T. S. R. Boase *English Art 1800—1870* (Oxford History of English Art, X, Oxford, 1959) conține scurte prezentări ale celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți.

O cronică amănunțită a evenimentelor artistice este oferită de William T. Whitley, *Art in England 1800—1820* și *Art in England 1821—1837* (Cambridge 1928 și 1930). Peter Quenell, *Romantic England: Writing and Painting 1717—1815* (Londra, 1970) este bine ilustrată dar numai în ceea ce privește literatura. Leslie Parris, *Landscape in Britain c. 1750—1850* (cat. exp., Tate Gallery, Londra, 1973) și Karl Krober, *Romantic Landscape Vision: Constable and Wordsworth* (Madison, Wisconsin, 1975) sînt cele mai valoroase studii recente ale subiectului. Peter Conrad, *The Victorian Treasure House* (Londra, 1973) este o fascinantă dezbatere despre artă și literatură. Teoria artistică este dezbătută pe larg în 1593 pagini de Johannes Dobai, *Die Kunst-literatur des Klassizismus und der Romantik in England, 1790—1840*, Berna, 1977, care a apărut prea tîrziu pentru a putea să o mai folosesc.

Despre arhitectură, avem secțiunea finală din John Summerson, *Architecture in Britain 1520—1830* (Pelican History of Art, 1953, ed. rev. Harmondsworth, 1977) și Henry-Russel Hitchcock, *Early Victorian Architecture in Britain* (Londra, 1954). Kenneth Clark, *The Gothic Revival* (1923, ed. rev. Londra, 1950) este încă cea mai bună privire generală asupra subiectului; introducerea lui J. Mourdaunt Crook la retipărirea lucrării lui Charles L. Eastlake, *A History of the Gothic Revival* (1872; Leicester, 1970) este valoroasă; James Macaulay, *The Gothic Revival 1745—1845* (Glasgow și Londra, 1975 este axată în special pe construcțiile din Scoția. Despre sculptură, vezi inteligenta lucrare a lui Nicholas Penny, *Church Monuments in Romantic England* (New Haven și Londra, 1977).

Pentru literatura engleză romantică, vezi cele două volume din *Oxford History of English Literature*, W. L. Renwick, *English Literature 1815—1832* (ambele la Oxford, 1963). Unele din cele mai stimulatoare studii se găsesc

Scanned with OKEN Scanner

în lucrările „comparative" de M. H. Abrams și L. K. Furst citate mai sus.

Rene Wellek, *Confrontations* (Princeton, 1965) examinează relațiile ditre romanticii englezi și germani.

Italia: Pentru artele plastice, primul volum din Emilio Lavagnino, *L'Arte Moderna*, Torino, 1961 este indispensabil. La fel foarte bună antologie adnotată a scrierilor teoretice, Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento dal Bello ideale al Preraffaelismo* (Messina și Florența, 1972). Pentru teoria literară italiană, vezi G. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia* (Napoli, 1905) care este încă valoroasă; ediția lui E. Bellorini, *Discussioni e polemiche sul romanticismo* (Bari, 1943) este o colecție de izvoare. În principalele studii literare intră și G. Citanna, *Il romanticismo e la poesia italiana* (Bari, 1935); și M. Fubini, *Romanticismo italiano* (Bari, 1953).

Spania: J. Garcia Mercadel, *Historia del Romanticismo en Espana*, (Barcelona, 1943) oferă o privire generală. E. A. Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain* (2 vol., Cambridge, 1940) și *A Short History of the Romantic Movement in Spain* (Liverpool, 1949) privesc literatura. Pentru artele vizuale avem capitolele introductive de A. de Beruete y Moret la *Historia de la Pintura Española en el Siglo XIX* (Madrid, 1926); J. F. Rafols, *El Arte Romantico en España* (Barcelona, 1954); și J. A. Gaya Nuño, *Arte del Siglo XIX* (Ars Hispaniae, XIX, Madrid, 1966).

S.U.A.: Literatura și artele vizuale sînt dezbătute în ediția lui G. Boas, *Romanticism în America* (Baltimore, 1940). James Thomas Flexner, *The Light of Distant Skies: American Painting 1760—1835* și *That Wilder Image* (Boston, 1954 și 1962) oferă o bună privire generală. O interpretare mult mai sofisticată aparține Barbarei Novak, *American Painting of the Nineteenth Century* (New York, 1969)

O interesantă selecție de picturi este asamblată în D. C. Huntington, *Art and the Excited Spirit: America in the Romantic Period* (cat. exp., University of Michigan of Art Ann Arbor, 1972). Sînt valoroase capitolele din cartea lui John Wilmerding, *American Art* (Pelican History of Art, Harmondsworth, 1976). Pictura de peisaj este dezbătută într-un mod stimulator in *The Natural Paradise: Painting in America 1800—1950* (cat. exp., Museum of Modern Art, New York, 1976).

În ceea ce privește sculptura avem Albert TenEyck Gardner, *Yankee Stonecutters: The First American School of Sculpture 1800—1850* (New York, 1945); pentru arhitectură, James Early, *Romanticism and American Architecture* (New York, 1965); Phoebe Stanton, *The Gothic Revival and American Church Architecture: An Episode*

Scanned with OKEN Scanner

in Taste 1840—1856 (Baltimore, 1968); iar pentru teoria arhitecturii foarte utila antologie editată de Don Gifford, *The Literature of Architecture* (New Pork, 1966).

ALTE ȚĂRI: Cea mai bună introducere în pictura daneză este catalogul expoziției, *Das goldene Zeitalter der dänischen Malerei* (Kunsthalle, Kiel, 1968). Pentru pictura de peisaj avem H. Bramsen, *Landskabmaleriet i Danmark 1750—1875* (Copenhaga, 1935). Despre Danemarca, Suedia și Norvegia avem Alfred Kamphausen, *Deutsche und skandinavische Kunst: Begegnung und Wandlung* (Schleswig, 1956). O privire generală asupra picturii olandeze este oferită de Friedrich Markus Huevner, *Die Kunst der niederlandischen Romantik* (Düsseldof, 1942); detalii despre artiști găsim în J. Knoeff, *Tusschen Rococo en Romantick* (Haga, 1940). Pentru Rusia avem, *La Peinture russe a l'époque romantique* (cat. exp., Grand Palais, Paris, 1976—1977).

Monografiile artiștilor sînt citate în Catalogul ilustrațiilor Ediție operelor scriitorilr și teoreticienilor romantici sînt citate în note, care includ de asemenea referințe la articolele din periodice asupra aspectelor Romantismului.

Scanned with OKEN Scanner

Indice

Abel de Pujol, Alexandre-Denis, v. I: 216; *161*
Addison, Joseph, v. II: 43
Ahorn, Lucas, v. II: 86
Alexandru al II-lea al Rusiei, v. I: 153
Alhorn, Wilhelm, v. II: 90
Allston, Washington, v. I: 12, 13, 25, 106, 214; v. II: 8, 29, 39
Amaury-Duval, Eugène-Emmanuel, v. I: 51
Amiel, Henri-Frédéric, v. I: 203; v. II: 57
Angiolini, Luigi v. II: 14
Angiviller, conte d', v. I: 122
Anhalt-Dessau, L. F. von, v. II: 45
Aragon, Louis, v. I: 39; v. II: 11
Arese, conte, v. I: 198; v. II: 102
Ariosto, Lodovico, v. I: 155, 163, 164, 167, 227; v. II: 43
Arndt, E. M. von; v. I: 193, 194; v. II: 36
Arnold, Matthew, v. I: 218; v. II: 58
Aschaffenburg, Casa Pompeiană, v. I: 181; *130*
Auber, Daniel-François-Esprit, v. I: 209
Auger, Louis-Simon, v. II: 49
Augier, Emile, v. II: 98
Auneuil, contesa d', v. II: 43, 44
Austen, Jane, v. I: 140
Azeglio, Massimo d', v. I: 197; v. II: 53

Balzac, Honoré de, v. I: 12, 45, 178, 179, 230; v. II: 61
Bandel, Ernst von, v. I: 196; v. II: 102; *147*
Banville, Théodore de, v. I: 126
Barbier, Auguste, v. I: 208; v. II: 104
Barker, Thomas, v. I: 199; v. II: 54
Barry, Sir Charles, v. I: 148; v. II: 26, 47, 95
Barye, Antoine-Louis, v. I: 113, 123, 203; v. II: 30, 33; *83*
Barzoni, Vittorio, v. I: 157; v. II: 45
Batissier, Louis, v. I: 165
Batteux, Charles, v. II: 15
Baudelaire, Charles-Pierre, v. I: 9, 48. 52, 106, 111, 125, 166, 279; v. II: 13, 29, 30, 72
Beaumont, Sir George, v. II: 77, 84
Beckford, William, v. I: 156; v. II: 45
Beethoven, Ludwig van, v. I: 24, 26, 89, 107, 109, 214, 215; v. II: 59

Scanned with OKEN Scanner

Bellini, Vincenzo, v. I: 176, 234; v. II: 41
Berchet, Giovanni, v. I: 23; v. II: 53, 66
Bergeret, Pierre-Nolasque, v. I: 171, 174, 222; v. II: 60; *122*
Berlin, Isaiah, v. I: 22
Berlioz, Hector, v. I: 16, 110, 120, 127, 209, 210, 213; v. II: 30, 36, 59
Berry, duce de, v. I: 172; v. II: 50; ducesa de, v. I: 165; v. II, 49
Betz, Jardin de, v. II: 45
Bianchini, Antonio, v. II: 42
Bierstadt, Albert, v. I: 99, 278
Bingham, George Caleb, v. I: 100, 278; v. II: 27
Bisi, Michele, v. II: 53
Blacas, Casimir, Conte de, v. II: 96
Blair Robert, v. II; 66
Blake, William, v. I: 16, 26, 74, 213, 242, 247, 253, 258, 264, 266, 274; v. II: 62—64; *192*, *193a*, *193b*, *193c*, *194*, *202*
Blanc, Louis, v. I: 205
Blanqui, Auguste, v. I: 205
Blechen, Karl, v. I: 92, 93, 143, 196; *61*, *95*
Blouet, Abel, v. II: 105
Böhme, Jakob, v. I: 7, 65, 242; v. II: 19
Boileau, Nicholas, v. I; 192; v. II: 21, 73, 75
Boisdenier, Joseph-Ferdinand Boissard de, v. I: 41; *10*
Boisserée, Sulpiz, v. I: 195; v. II: 18, 101
Boissy d'Anglas, conte de, v. I: 173
Bonaparte, Joseph, v. I: 190
Bonaparte, Napoleon, v. I: 37, 39, 46, 122, 158, 174, 183, 190, 192, 195, 204, 207, 216, 219, 221, 230, 244; v. II: 10, 45, 69, 70, 88, 105, 110; *159*
Bonaventura, v. I: 241
Bonington, Richard Parkes, v. I: 231; v. II: 55; *128*, *181*
Bonnefond, Claude, v. II: 54
Borel d'Hauterive, Pétrus, v. I: 126, 127; v. II: 33
Boucher, François, v. I: 48, 57, 263
Boulainvilliers, Henri de, v. II: 44
Boulanger, Gustave, v. I: 182; v. II: 61; *131*
Boulanger, Louis, v. I: 127, 228, 237, 239, 267; *187*
Boullée, Etienne-Louis, v. I: 132
Bourdonnel, E.-B. de, v. II: 58
Bouterwek, Friedrich, v. I: 22, 229
Brentano, Clemens, v. I: 8
Bresdin, Rodolphe, v. I: 275; *207*
Bryullov, Alexandre Pavlovici, v. I: 217; *169*
Bryullov, Karl Pavlovici, v. I: 184, *134*
Bruyas, Alfred, v. I: 279
Bryant, William Cullen, v. I: 99
Buchou, Max, v. I: 279
Buonarotti, Philippe, v. I: 205
Burges, William, v. I: 150
Burn, Robert, v. II: 90
Burty, Philippe, v. I: 102; v. II: 27
Butterfield, William, v. I: 150
Buzzi, Antonio, v. II: 53
Byron, George Gordon, Lord, v. I: 9, 20, 21, 109, 121, 132, 198, 227, 230, 267; v. II: 6, 28, 53, 75, 76

Cabat, Louis, v. II: 56, 104
Calvert, Edward, v. I: 74, 75
Calvin, John, v. I: 65, 213
Canova, Antonio, v. I: 114—118, 261; v. II: 31, 37, 41, 87; *76*
Carey, William Paulet, v. I: 115, 116, 118; v. II: 31
Carlo Felice, rege al Sardiniei, v. I: 158
Carlyle, Thomas, v. I: 174, 258
Carnot, L.-N.-M., v. I: 205
Carstens, Asmus Jakob, v. I; 212; v. II: 41
Carter, John, v. II: 34

Scanned with OKEN Scanner

Verdi, Giuseppe, v. I: 176, 197; v. II: 53, 58
Vernet, Claude-Joseph, v. II: 81
Vernet, Émile-Jean-Horace, v. I: 56, 171, 172, 208, 219, 267, 279; v. II: 12, 72, 97; *124*, *172*, *204*
Veronesse, v. I: 84, 106
Vigneron, Pierre-Roch, v. II: 54
Vigny, Alfred de, v. I: 20, 21, 51, 121, 124, 168, 175, 230, 254; v. II: 61, 64, 98
Vinchon, Auguste, v. II: 54
Viollet-le-Duc, Eugène Emanuel, v. I: 159; v. II: 40, 47
Visconti, Ermes, v. II: 7
Vitet, Ludovic, v. I: 159, 175, 176, 201; v. II: 45, 46, 50
Vitruvius, v. I: 128; v. II: 51
Vogel, Ludwig, v. II: 92
Voltaire (François-Marie Arouet), v. I: 267; v. II: 98

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, v. I: 71, 197, 217; v. II: 38, 60. 113
Wagner, Karl, v. I: 179
Wagner, Richard, v. I: 108, 154
Walpole, Horace, v. I: 156; v. II: 43, 44
Wappers, Gustaaf, v. I: 224; *178*
Ward, James, v. I: 97; *67*
Watelet, Claude Henri, v. II: 25
Watson, Richard, v. I: 248
Wellington, Duce de, v. I: 178
Wells, William, v. II: 26
West, Benjamin, v. II: 66
Weyden, Rogier van der, v. II: 45
Whittredge, Worthington, v. I, 278
Wichmann, Ludwig Wilhelm, v. II: 101
Wilhelm IX, Landgrave von Hessen, v. I: 156; v. II: 93
Wilkie, David, v. I: 33, 86, 214, 225
Williams, John, v. II: 15
Wilms, Joseph, v. I: 278
Wilson, Richard, v. I: 56, 59
Winckelmann, Johann Joachim, v. I: 26, 50, 112, 152, 255; v. II: 8, 14, 75
Wintergest, Joseph, v. II: 64, 92
Wolf, Caspar, v. I: 29, 96; 2
Woodville, Richard Caton, v. I: 278
Wordsworth, William, v. I: 9, 14, 15, 25, 26, 53—55, 64, 65, 77, 78, 94, 99, 100, 105, 200, 217, 242, 270; v. II: 14, 20, 58, 65
Wörlitz, Gotisches Haus, v. II: 45; Vila Hamilton, v. II: 51
Wyatt, Benjamin Dean, v. I: 178
Wyatville, Jeffrey, v. I: 159; v. II: 94; *112*

Yalakov, Natalie, v. I: 262
Yeats, W. B., v. I: 25
Young, Edward, v. II: 62

Ziebland, Georg Friedrich, v. II: 91
Ziem, Félix, v. I: 90
Zuber, v. II: 54
Zuccarelli, Francesco, v. I: 57

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Note

Introducere 5

1. În lipsa unui nume mai bun 6
2. Moralitatea peisajului 13
3. Muzica împietrită 28
4. Ultimele farmece ale Evului Mediu 38
5. Sentimentul trecutului 49
6. Pentru cauza libertății 52
7. Viața artistului 58
8. Calea cea plină de mister 62
9. Epilog 66

Catalogul ilustrațiilor 68

— Prescurtări folosite în Note și în Catalogul ilustrațiilor 116

— Bibliografie generală 118

— Indice 126

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 20. 09. 1983; Apărut 1983; coli de tipar 5,83; planşe 66

Tiparul executat sub comanda nr 430 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu 89—97,
Bucureşti,
Republica Socialistă România

Biblioteca de artă

356

Biografii. Memorii. Eseuri.

romantismul

În lucrarea **Neoclasicismul** (1968), am discutat revoluția artelor care a început în jurul anilor 1750 și a culminat odată cu anii 1790. Prezentul volum — **Romantismul** — îi constituie urmarea, ocupîndu-se de consecințele resimțite în următoarea jumătate de veac, ale unei revoluții cu adevărat cruciale, în atitudinile față de artă. Este vorba de romantism văzut ca fenomen istoric perceptibil în orice epocă și în orice cultură.

HUGH HONOUR

Vol. I — II, lei 33

Scanned with OKEN Scanner